.... إلا قــوانــين الفــن !

كل القوانين بحكم غاياتها الاجتماعية مقيدة للحرية ، فالقانون لابد أن يتضمن نوعا من الكبح أو التخويف . إلا قوانين الفن ، فهى بحكم غاياتها الجمالية أو الإبداعية مُطْلقة للحرية . فالفن هو المغامرة التى يقوم بها الفنان وحيداً فى المجهول ، وهو فى شكله ومضمونه مجاز ، أى تجاوز للنموذج ، وتخط لكل مثال سابق . يهتدى فيه الفنان لا بحدود مرسومة معلومة ، ولا بقانون صارم ، بل بما لديه هو وحده من حدس داخلى ، وتذوق فردى ، وقدرة خاصة غير مشتركة على تشكيل المادة ، وخلق الدلالات . ينتفع الفنان طبعا بالتراث الذى خلفته الأجيال السابقة من الفنانين ، وبالنظريات التى استخلصها النقاد ، لكنه يتمثل هذا كله منه ويقدّم إضافته .

●

والقانون الاجتماعى يقيد حرية الفرد بالقدر الذى يحمى الآخرين ومصالحهم . فأنت لاتستطيع حتى أن ترمم منزلك الذى تملكه أو تغير شكله إلا بتصريح من الجهات المختصة التى يجب أن تتأكد من أن ترميماتك وتغييراتك لن تعرض منازل جيرانك لأى ضرر أو تشويه . لكن الفنان يغير شكل العالم كله بدون أن يحصل على تصريح من أحد !

حريتك كمواطن مشروطة بحرية غيرك من المواطنين ، فليس مسموحا لك الا بما هو مسموح لسواك ، وحريتك تقف عند النقطة التى تتعارض فيها مع حرية الآخرين وحقهم فى أن

يتمتعوا بما تتمتع به . أما حرية الفنان فليست مشروطة إلا بذاتها . ونستطيع أن نقول أيضا إن حرية الفنان فى أن يبدع ما يشاء من آثار فنية ليست امتيازا منحه الفنان لنفسه رغم إرادة الآخرين ، بل هى امتياز ممنوح له أيضا من الآخرين الذين يعلمون أن الفنان بغير هذا الامتياز لن يبدع ولن يمتع . وفى مقابل هذه الحرية المطلقة التى يتمتع بها الفنان يتمتع الجمهور بحرية مماثلة فى أن يقبل عمل الفنان أو يرفضه .

●

وما يقال عن القوانين التى تنظر فى الحق والواجب والبراءة والإدانة ، يقال عن التعاليم الأخلاقية التى تنظر فى الخير والشر ، والفضيلة والرذيلة .

صحيح أن المنفعة العامة هى الأساس الذى تقوم عليه التشريعات المدنية والجنائية ، على حين تنبع الأخلاق من الضمير الفردى . وإذا كنا نخضع للقوانين المدنية والجنائية خضوع المرغمين ، فالتزامنا إرادىّ يتفق فى كثير من الأحيان مع الحرية . لكن هذا الاختلاف لا ينفى ما للقانون الذى ترعاه الدولة و الأخلاق التى يرعاها الدين من طابع اجتماعى مشترك يؤكده أنهما يلتقيان فى كثير من الأحيان ، وأن أحدهما قد يكون مصدرا للآخر ، وأن لكل منهما مؤسسة تتولاه ، فالدولة تسن القوانين ، وتنشىء المحاكم ، والدين يرعى الفضائل ، ويوقظ الضمائر ، ويحث الناس على التمسك بالخلق القويم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

من هنا نقع فى خطأ جسيم حين نخلط بين القانون والأخلاق من ناحية ، وبين الفن والإبداع من ناحية أخرى ، أو بعبارة أوضح حين نخضع الفن لأى مؤسسة بحجة الدفاع عن النظام أو الفضيلة ، كما يفعل الآن بعض المشتغلين بالكتابة ، وبعض المتحدثين عن الوقار . هؤلاء يرمون فى غير مرمى ، ويظنون أنهم يصيبون !

لو أن امرأ القيس ، أو عمر بن أبى ربيعة ، أو أبا نواس ، أو شوقى ، أو الجواهرى ، أو نزار قبانى .. وصف فى حديث عادى ما نظمه فى بعض قصائده الغزلية لا تّهمناه بالقذف والخروج عن حدود اللياقة والوقار . لكن الذى كان يخضع للمقاييس الأخلاقية ، وأحيانا للقوانين المدنية ، وهو حديث عادى ، يصبح فوق هذه المقاييس والقوانين ، وهو لغة شعرية .

فى هذا الإطار يجب أن نقرأ قصائد شعرائنا المعاصرين التى يصورون فيها بعض ما نتحاشى الحديث عنه بلغتنا العادية .

ولو أن شاعرا من هؤلاء الشعراء المعاصرين قال فى ندوة أو حديث صحفى : إن المتنبى لا يستطيع أن يكتب إلا ما كتبه هو لا تّهمناه بالطيش و الغرور . لكنه حين يقول ذلك فى شعره لا يفعل إلا ما فعله المتنبى الذى بلغ به الإعجاب بنفسه حدّا دفعه وهو مايزال صبيباً لأن يقول :

أى محل ارتقى أى عظيم اتقى
وكل ماخلق الله وما لم يخلق
محتقر فى همتى كشعرة فى مفرقى

وكما أخطأ الواحدىّ حين كفرَّ المتنبى بتهمة تحقير خلق الله ، يخطىء من لايزالون يفكرون بطريقته ، فلا يميزون بين لغة الشعر ولغة الأخلاق .

والذى حدث أن الناس لم يقفوا كثيراً عند كلام الواحدى ، وحفظوا كلام المتنبى لأن ما فيه من الجمال أضعاف ما فيه من الغرور . وربما كان غروره القليل هو مصدر جماله الكثير . أقصد أن الغرور الذى هو فى حياة كلٍّ منّا لحظة عابرة أو رغبة مكبوتة أوحى بشعر نقف طويلا أمام جماله ، ونضرب صفحا عما فيه من عاطفة فجة ، ولهذا يدوم على الزمان .

من هنا استطاع الفن دائما أن ينتصر على من حاولوا إخضاعه لأى مقياس اجتماعى أو أخلاقى ، لسبب بسيط ، هو أن هذه المقاييس ليست فى نهاية الأمر إلا مقاييس نسبية وقتية ، على حين يحتفظ الفن لنفسه بقيمة تتجاوز النسب ، وتتخطى العصور .

إننا نقرأ الآداب الفرنسية والانجليزية كما نقرأ الآداب اليابانية والهندية والزنجية ، رغم اختلافنا عن الفرنسيين والانجليز ، وعن اليابانيين والهنود والزنوج ، فى كثير من النظم الاجتماعية والأخلاقية . والعكس صحيح . فهؤلاء على اختلاف ثقافتهم وأذواقهم ومُثُلهم الأخلاقية يشعرون بالغبطة والمتعة والإعجاب ، حين يشاهدون معبد الكرنك أو جامع السلطان حسن ، أو حين يقرأون توفيق الحكيم ونجيب محفوظ .

وانظر فى تاريخ أى بلد تجد أن ديانته ونظمه السياسية وتقاليده الاجتماعية ومثله الأخلاقية قد تغيرت عدة مرات ، وظلت روائع آدابه وفنونه حية باقية .

ولقد حاول رجال السلطة ورجال الدين فى كل البلاد ، وكل العصور ، أن يخضعوا الفن لمقاييسهم ، فباءت محاولاتهم دائما بالفشل ، لأن المطلق لا يخضع أبدا للنسبى ، والزائل لا يمكن أن ينتصر على الدائم .

ولقد نجت من الاضطهاد آثار أدبية وفنية كان من المفروض الا تصل إلى أيدينا لفرط ما حرص أعداؤها على تدميرها ومحوها محوا من الوجود .

وكما يحدث عندنا الآن حدث أيضا فى بلاد كثيرة وعصور مختلفة ، فقد ندد أفلاطون بكتاب بروتاجوراس « عن الآلهة » هذا الكتاب الذى أحرق علنا فى ساحة أثينا ، وحكم على مؤلفه بالنفى ، لكن بعض نسخ الكتاب نجت من الحريق ، وها هى بين أيدينا الآن . كما ندد أفلاطون أيضا بملاحم هوميروس ومسرحيات اسخيليوس وسوفوكليس ، لأنها فى رأيه تفسد الشباب ، وتتعارض مع مبادىء جمهوريته المثالية ، لكن هذه الآثار بقيت خالدة ، كما بقيت جمهورية أفلاطون أيضا خالدة ككتاب ، وإن لم يقدر لها أبدا أن تتحقق فى الواقع .

وكان الامبراطور الرومانى أوغسطس يحب الوقار ، ولا يحب الكتاب والشعراء أن يتعرضوا لأى موضوع يخدش الحياء ، ولهذا اضطهد الشاعر العظيم أوفيد ، وحكم عليه بأن ينفى من روما إلى إحدى المدن البعيدة ، لكن هذه القسوة لم تقض على مؤلفات أوفيد الذى تفضل علينا ثروت عكاشة فترجم كتابه « فن الهوى » .

وكما فعل أوغسطس فعل نيرون مع الكاتب فينتون الذى تعرض فى بعض مؤلفاته لرجال الدين وأعضاء مجلس الشيوخ الرومانى فنفاه الامبراطور ، وأمر بإحراق كتبه علنا ، لكن الرومان أخذوا يقراون هذه الكتب اكثر مما كانوا يفعلون من قبل ، وهذا ما دفع المؤرخ تاسييت لأن يقول معلقا على هذه الحادثة : « حين يصدر أمر بإحراق كتاب فإن هذا الكتاب يصبح مرغوبا مطلوبا خلال فترة منعه ، فإذا سمح بقراءته سقط فى النسيان » !

ونحن نقرأ الآن أشعار بشار ، والحلاج ، ومؤلفات السهروردى ، وابن رشد ، وابن عربى التى منعت من قبل ، وأحرقت فى الساحات ، وتعرض أصحابها للنفى والتعذيب والتصليب .

نعلم من هذا التاريخ أن مصادرة الآثار الأدبية والفنية أو تحريمها لا يمكن أن يقضى عليها ، بل إن المصادرة قد تُزكى الأثر الردىء ، وتغرى الناس باقتنائه وقراءته .

●

هل معنى هذا آن نعتبر أى شاعر أو فنان فوق القانون والأخلاق ولو كان مزيّفا مدعيا ؟

لا . وإنما نناقشه بالحسنى ، ونكشف أخطاءه عن طريق النقد ، إذا كان فنانا حقيقيا ، فإن كان دعيا سخرنا منه ، أو أهملناه ، وسوف يسقط لا محالة فى النسيان بغير ضجيج !

محمد المفتى

العقلية المصرية
من « الإيداع » إلى الإبداع »

إذا كانت مكانة الأمم تقدر بما تمتلكه من ثروات أو أموال ، فالثروات تنفد والأموال قد تنخفض قيمتها ما لم تستثمر . وإذا كانت تقدر بما فى حوزتها من تكنولوجيا حديثة فالحديث يتقادم ما لم يطور إلى الأحدث ولكن من الذى يستثمر ويطور ؟ أنه الإنسان .

وبناء على ذلك فالأمم الذكية تعمل جاهدة على تنمية عقل الإنسان ليفكر ويبدع ويطور الموجود ويبتكر الجديد ، فالعقول هى الثروات الحقيقية فى عصرنا هذا فهى لا تنفد ولا تتقادم واستثمارها يؤدى دائما إلى التقدم .

ومن المؤكد أننا ــ فى ضوء المتغيرات القومية والعالمية ــ فى أمس الحاجة إلى تنمية عقلية مصرية تتسم بالعلمية فى التفكير وبالقدرة على الإبداع ، ولعل هذه هى مسئولية التعليم بالدرجة الأولى لأنه الجهد المقصود والتوجه المنظم نحو تنمية عقول النشء الذين سوف يتولون المسئوليات فى الغد القريب .

وهناك فى الوقت الحاضر محاولات مستمرة لتطوير التعليم وتوجيهه نحو تنمية عقلية مفكرة ومبدعة ، وهذه المحاولات انصبت على تطوير المناهج الحالية دون التعمق الكافى ــ أو دونه على الإطلاق ــ فى دراسة البعد التاريخى لنمو العقلية المصرية وتطورها ، أو فى الدور الذى لعبته المؤسسات التعليمية فى تشكيل هذه العقلية

فالعقلية المصرية قد نشأت ونمت فى كنف ما يطلق عليه « ثقافة الذاكرة » لقرون طويلة كاد النشاط العلمى خلالها يقتصر على « النقل و« الحفظ » ــ النقل اما عبر الزمان لتراث السلف الذى كان يُلخص ويُحفظ ، أو النقل عبر المكان لعلوم الغرب ولعل بدايته كانت مع قدوم الحملة الفرنسية .

وكانت العقول فى الحالتين تستقبل « المضمون » وتحفظه دون إدراك العلاقات الكامنة داخله ، ودون الوعى بمنهج التفكير الذى نسج هذا المضمون وشيد بنيته .

وظلت الحياة العلمية تسير على هذا المنوال لقرون طويلة فالمضمون يبسط ويُلخص ، ويُحفظ فى « أرشيف » العقول لاستدعائه عند الحاجة ، وهكذا تعودت العقول على « الإيداع »(بالياء) .

ولا ننكر أنه عبر الزمان وللآن بـرزت عقول مصـرية قادرة على « الإبـداع » (بالبـاء) فى مجالات متنـوعة ، ولكنها حالات فردية نادرة أو استثناءات ظهرت ثم ذابت وسط ثقافة الذاكرة « ولم تؤثر فيها بل ربما تأثرت بها على المدى البعيد .

أما المؤسسات التعليمية فقد عكست منذ زمن بعيد هذا النشاط العلمى داخلها وظهر فى ممارسات المعلم وفى المناخ التعليمى العـام . فأصبـح التلخيص والتلقـين والحفظ أسلوبا للدراسة . التلخيص والحفظ إما لتراث السلف أو العلوم منقولة عن دول أخرى ، ووظفت كـل الممارسـات داخل قاعـات الدرس وفى المؤسسـات التعليمية لاتقـان التلخيص والحفظ وتـدريب العقـول عـلى « الإيـداع » (بالياء) والاستدعاء عند الحاجة ، وبرعت العقول فى هذا وأتقنت تطبيق ما تحفظه على مواقف نمطية فى قطاعـات مختلفة من العمل والحياة .

ولما كانت النمطية والرتابة ظاهرتين من مظاهر « ثقافة الذاكرة » تساعدان على ثبات الأمـور فلم يتغير أسلوب الدراسة رغم محاولات تطويره ، وظل التلخيص والحفظ والتطبيق النمطى هو النشاط السائد بـالرغم من ظهـور مواقف ومشكلات غير مألوفة فى قطـاعات التطبيق وقفت أمامها العقول حائرة متسائلة

ومع ظهور مثل هذه المشكلات كان يكتفى باستدعـاء « صناع العلوم » من الدول التى نقلنا العلم عنها لحل تلك المشكلات بدلا من إعادة النظر فى مناهج التعليم ، وأسلوب الدراسة لمعرفة لماذا وقفت عاجزة عن تنمية عقول مبدعة قادرة على مواجهة مثل هذه النوعية من المشكلات واقتراح حلول غير تقليدية لها .

وفى اعتقادى أن عدم القدرة على الوصول إلى حل تلك المشكلات هو أننا نقلنا « مضمون » العلوم دون الـوعى « بمنهج التفكير » الكامن فى كل منها ، وكان نتيجة هذا أن العقول تعودت عـلى الحفظ و« الإيداع » (بـالياء) ولم تتعلم التفكير و« الأبداع » (بالباء) .

وإذا سلمنا بأن العقل « والد الثقافة ووليدها » فالعقل الذى تعود على « الإيداع » (بالياء) يفرز ثقافـة ذاكرة وهذه بدورها تورث العقل خصائصها وسماتهـا وتصبغه بطبيعتها ليعمل هـذا العقل بـدوره على بقـائها ويضمن استمرارها .

ويمكن أن يستمر هذا التفاعل المتبادل الدائرى لفترات طويلة من الزمن ما لم يُغير أحد عنصرى التفاعل (العقل والثقافة) أو يُطوِّر .

ومن وجهة نظرى أن العبـور بالعقلية المصريـة من حالتها الاستاتيكية التى تتسم « بالإيداع » (بالياء) إلى حالة دينامية تتسم « بالإبداع » (بالباء) هو إيقاف هذا التفـاعل غير الصحى عن طريق تنميـة عقلية مصـرية مبدعة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا يتطلب بالدرجة الأولى دراسة مراحل نمو هـذه العقلية عبر التاريخ ، وتحـديد المؤشـرات والظروف التى عودتها على « الإيداع » (بـالياء) ، ولم تـوجهها نحـو « الإبداع » (بالباء) ، ثم يبدأ تصحيح المسار .

وبالرغم من أن تنمية عقلية مصرية مبدعة هى مسئولية التعليم بالدرجة الأولى إلا أن هذا يتطلب جهوداً علمية على المستوى القومى تشتـرك فيها الأسـرة ببيئتها المنـزلية والتعليم بمؤسساته النظامية وبيئته المدرسية ، والإعلام بأجهزته الرسمية ، والمجتمع بمناخه العام بحيث تتكامل الجهود وتتسق الخبرات وتنسق وتوجه نحو بناء عقلية مصرية قادرة على أن تبدع فتعبـر بنا من جمـود « ثقافـة الذاكـرة » إلى مرونـة « ثقـافـة الإبداع » .

المــؤامــرة

(قصة جديدة لم تنشر)

● تنشر مجلة «ابداع» هذه القصة الجديدة للكاتب الكبير «عادل كامل» بعد انقطاع عن النشر دام نصف قرن . ويبدو أن كاتبنا الكبير ، برغم انقطاعه كان يناوش الكتابة بين حين وآخر ، ولا ينشر ما يكتبه ، منذ أن اتخذ موقفه الشهير في أواسط الأربعينيات ، بالانقطاع عن الكتابة والنشر . ويبدو أيضا أن هذه القصة قد كتبت بعد بناء السد العالي ، ففيها إشارة تفيد القيام برحلة إلى زيارته .

والاداء والأسلوب الذى كتبت به هذه القصة ، يؤكد أنها قصة سينمائية ، كتبت خصيصا للسينما ، ثم لم يقدمها الكاتب إلى السينما . على صلاته الحميمة بالمخرجين والممثلين النجوم والتى خدم بها طويلا وكثيرا كاتبنا الكبير نجيب محفوظ . والقصة السينمائية هى الآن فن من فنون الكتابة الأدبية القصصية ، معترف به فى الأوساط النقدية والثقافية خارج الوطن العربى ، ولا تحظى كثيرا بالنشر فى بلادنا .

وهذه القصة التى تنشرها إبداع لصاحب « معجمة الاكبر » و«ملك من شعاع» و«ضباب ورماد» و« ويك عنتر » يمكن أيضا أن تعد من قصص الخيال العلمى . وهو لون من القصص تكتسح موضوعاته الآن ساحة القص والسينما معا فى أرجاء العالم المتقدم . وتظهر فى هذه القصة بوضوح خبرة الكاتب بالحياة العائلية وصراعاتها ، ومعرفته العميقة بتقلبات النفس البشرية وتعقد العلاقات الزوجية ، وثقافته الواسعة :

«ابداع» إذ تنشر هذه القصة ، ترجو أن تحظى فى أعدادها القادمة بقصص أخرى من أدراج الكاتب الكبير ، لم تنشر بعد ، وترجو أن تسارع دار كبرى للنشر مثل هيئة الكتاب بنشر المؤلفات الكاملة للكاتب الكبير الرائد «عادل كامل» ، أحد فرسان القصة المصرية ، فى مدرسة «لجنة النشر للجامعيين» مع «نجيب محفوظ» و«عبد الحميد جودة السّحار» و«محمد عفيفى» .

الأب موظف فى إحدى مصالح الحكومة . متزوج من موظفة بإحدى المؤسسات . ولعلها تفضُله فى المنصب . له ثلاثة أولاد ، كلهم يتلقون العلم بالجامعة

: ابن فى السنة النهائية بكلية الهندسة ، وابنة فى كلية العلوم والابنة الصغرى فى السنة الأولى بكلية الطب

يعود إلى منزله فى أحد الأيام ، فلا يجد سوى ابنته الصغرى . يسأل فتجيبه بأنها ستتغدى فى مقر عملها ، لأن لديها عملاً هاماً لابد من إنجازه يسأل عن ابنه الأكبر ، فتجيبه بأن لديه محاضرة فى التوعية . سأل عن ابنته الأخرى فتجيبه بأن لديها Seminar

يتناول طعامه معه ابنته الصغرى وهو واجم . فى العصر ، يتصل بزوجته تليفونيا يدعوها للذهاب إلى السينما ، فتجيبه بأنها ستنظر فى الأمر عندما تعود إلى المنزل

يتصل بزميل له فى المصلحة ، ويقترح عليه أن يقوما بتنظيم محاضرات توعية للموظفين ، بعد مواعيد العمل ، أو أن يعقد لهم ندوات Seminar فيقابل صديقه هذه الاقتراحات بالسخرية

الأب يتجول فى المنزل وهو حائر وحيد لا يدرى ماذا يفعل. تدخل عليه ابنته الصغرى . وتسأله إن كان يرغب فى فنجان من القهوة .يحتضن الأب ابنته الصغرى ، وتدمع عيناه . إنها أقرب أفراد العائلة إلى قلبه . يبتلع غصصه ويجاذبها الحديث . يعلم منها أنها تجاهد ببسالة فى تحصيل دروسها ، غير أنها لا تحرز تقدما كبيرا لأن العلوم المقررة أكبر من طاقتها العقلية . يسألها عن سبب إصرارها على الاستمرار فى هذه الكلية . ولم لا تستبد لها بكلية أخرى تتفق مع ميولها . يفهم منها أنها كانت تفضل كلية الآداب . ولكن سخرية أخيها وأختها بهذه الكلية النظرية

المتأخرة صرفاها عن الالتحاق بها.

إن مأساته ومأساة ابنته الصغرى واحدة. إنهما ضحيتان بريئتان من ضحايا التقدم المزعوم.

يعود ابنه إلى المنزل، يؤنب الابن أباه على تركه باب الجراج مفتوحا يطلب منه مفتاح السيارة، لأنه محتاج إليها. ثم يطلب منه أن يجهز له الصباح مبلغا هو قيمة الاشتراك فى رحلة إلى السد العالى.

ثم تعود ابنته الكبرى، وتخبره بأنها تريد أن تفاتحه فى موضوع.

لكم يخشى هذه الموضوعات المفاجئة إنها تبلغ له كإنذارات نهائية، أو لمجرد الإحاطة، دون أن يطلب منه إبداء الرأى. هذه الابنة وأخوها الأكبر لا يعاملانه كأب، بل ولا يعاملانه معاملة الند بالند. بل يخيل إليه أنهما ينظران إليه كبعض آثار العهد البائد العفن. أمثلة درامية. وتفضى إليه ابنته فى اعتداد بأن لها صديقا من زملائها فى الجامعة، وأنها رأت أن تطلعه على هذه الحقيقة بنفسها. حتى لا يفاجأ بها إذا بلغته من مصدر آخر، ويسألها عن نوع العلاقة، وهل ترغب فى الزواج من هذا الصديق. وتستنكر ابنته فكرة الزواج لأنها قد تصرفها عن مواصلة دراستها التى تعتبرها أهم شىء بالنسبة لها. وفيما هما يتحادثان يدق جرس التليفون، فتجيب الابنة، ثم لا تلبث أن تأخذ التليفون، وتدخل به غرفتها، وتغلقها عليها.

يدور هذا الحديث أمام ابنته الصغرى التى تتأثر لمظاهر الضيق والوجوم التى تبدو على والدها. تتقدم إليه وتحاول أن تطيب خاطره. عليه ألاّ يتأثر من مسلك أختها الكبرى، فهى ليست شاذة كما يتصور، وإنما هى صورة صادقة للغالبية العظمى من طالبات الجامعة. يجيبها بأن الأمر يهون لو أنها كانت ترغب فى الزواج من هذا الصديق. فهذا وحده هو ما يبرر العلاقة، ويدرجها فى سلك الأوضاع الطبيعية. يشجع هذا الحديث الابنة الصغرى على التلميح لأبيها بأنها تحب معيدا فى الكلية، وأنها كانت ستقترح عليه أن تدعوه لزيارتهم لولا خوفها من والدتها وإخوتها.

ولكن الحديث لا يلبث أن ينقطع فجأة بدخول الأم وانسحاب الابنة الصغرى يعاود الأب مفاتحة زوجته فى مشروع الذهاب إلى السينما فتحتج بأنها متعبة. يقول لها إنه لا يراها إلا لماما، وإنه لا يخلو يوم من وجود ما يشغلها عنه. تجيبه زوجته بأنه قد تزوجها وهى موظفة، فليس له أن يشتكى. يذكرها بأنها ليست موظفة فحسب، بل هى أيضا زوجة وأم. تقول له إن من واجبها أن تعطى وظيفتها حقها، لأن الصالح العام أهم من الصالح الخاص. ولا يمكن مطلقا الوقوف فى منتصف الطريق. التوقف للتأمل، والتقييم، وإعطاء كل ذى حق حقه، الإنسان ليس واجهة لموقف أو وضع بعينه. بل هو ساحة آدمية تلتقى فيها كل عناصر الحياة وأوضاعها.

ولا تنتهى المناقشة - كالعادة - إلى نتيجة ما وتتركه زوجته لتخلع ملابسها وتغتسل - ويترك الأب وحيدا من جديد، فيجول فى الحجرة كسجين فى زنزانة.

وبعد برهة تدخل ابنته الكبرى حاملة التليفون، وتقول له إن زميله فى المصلحة يسأل عنه. ويبشره زميله بأنه وُفِّق فى تحقيق مطلبه؛ تمكن من تنظيم Seminar سوف يحور، رضاه التام. ويسأله عن

للفنان عبد الهادى الجزار

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

عابثة مدمرة فى حقيقة الأمر . ربما وجد الشعر المعاصر اللغة داءً لا يفطن إليه أحد . ونحن بحمد الله نستطيع أن نعيش حياتنا وفى قلوبنا وأجسادنا أكثر من داء .

لابد إذن من أن نفترض أن مسألة الحروف ظاهرها اللعب والحرية والنشاط وباطنها القسر والثغرة والعجز . هذه هى طبيعة اللغة التى نعيش عليها . ومن أجل هذا لابد أن يحسب للشعر المعاصر حساب ، ولابد أن نعتدل فى الحكم عليه ، ولابد أيضـا من أن نستوعب اتجـاهاتنـا المختلفة منه . ولكننا فى كل حال أمام ظاهرة عسيرة جدا مختلطة جدا محيرة جدا نسميها باسم الشعر المعاصر ، ونعود فنسمى هذا الشعر باسم الحروف . وأنا حريص غـاية الحـرص عـلى أن أذود عن عقـل القـارىء بعض الهواجس . أن تظن أن فلانا من الشعراء صاحب بدع معين ، وإليه يتجه الحديث . بعض الشعراء أكثر وعيـا بطبيعة مشكلات الشعر من بعض ولكن الشعر المعـاصر ينسجم بعضه مع بعض فى إطار عام فيما أعتقد هو إطار الحروف ـ فالحروف خلاصة الشعر المعاصر الذى ظن أن اللغة من حوله قد استحالت إلى مثل الحروف ، وربما ظن أنها بحاجة إلى هذه الاستحالة . فقـدت اللغة تمـاسكها وارتبـاطها وسنـد الحقيقة لهـا وسنـدهـا هى للحقيقـة فأصبحت أشبه بالحروف تستطيع أن تديرها على لسانك فتبلغ بها ما تشاء إن كنت حاذقاً وربما احتاجت اللغة إلى أن تصبح حروفا جديدة بمعنى ما ، أو احتـاجت إلى أن تغير طبيعتها وفوضاها وشغبها واختلاطها ، ربما احتاجت إلى من يطب لها فتصير أنقى وأبهى وأكثر عدالة وصرامة وأقل حظاً من (الشـرك) واللهو والغـدر . نعم فاللغـة تستطيع إذا فسدت أن تكون هذا كله .

لنقل إذَن دون تردد كثير إن الشعر المعاصر خلاصته الحروف ، أو موقف من اللغة وإذا قلت اللغة فقـد قلت شيئا كثيرا عن المجتمع ، وثقافتـه ، وخلقه ، وتقـدمه ، وتقهقـره ، وما شئت ومـا لم تشأ . ولم يستطـع الشعر المعاصر أن يجد خيرا من الحروف يصب عليهـا غضبه حينـا ، ويروضهـا متفكها حينـا ، ويجمع بـين الغضب والتفكه أحيانا .

على هذا النحو تستطيع أن تعرف أن العناية بالحروف هى عناية حقة بأكثر المشكلات عسرا فى مجتمعنا الحديث والمعاصر . نعم فما ينبغى أن يشغلنا اللعب اللعوب عن مشكلة الشعر وما يعانيه فى وسط مختلط اللغة ، مختلط الأهداف ، مختلط التكوين ولأمر ما شاء بعض الشعر فى بعض الظروف أن يحاكى هذا الاختلاط كله . فالشعر فن مـاكر لاحظ فيـه للبساطـة واليسر والإسمـاح السـاذج المرسل . ربما أراد الشعر من خلال الحروف أن يذكرك بما نسيت ، ربما أراد أن يسخطك عليه أيضا لأنـه مشغول بقضية وعناء شديدة التعقيد . يريـد أن يلفتك إليهـا فى تواضع مريب ، أو ريب متواضـع أو ريب لاحظ فيه من التواضع أحيانا كما كان الرائد العظيم يحب أن يقول . ربما ضحّى الشعر المعاصر فى بعض قصائده بنفسه ليلقى فى قلبك شيئاً من العظة . وهى ليست بالعظـة البغيضة الساخرة ولكنها عظة عـلى كل حـال . والذين يُسَخـرون الحروف يسخرون من القراء ، ويسخرون من أنفسهم ، ويسخـرون من المجتمع ، ويـريدون أن يبـرئوا ذمتهم ، أو يريدون أن يصفروا فى الظلام ، لا يزعجونك إلا فى حذق ومكر وتلطف شديد . ومع ذلك فالنـاس قساة ، والنقـاد يلتمسون حياتهم فى القسوة الباطنة والظاهرة . وما أبرىء نفسى ـ وما أحب لفظ النقد والنقـاد والمنقود والخطـاب النقدى والحاسة النقدية أيضاً . إنما أريد ببسـاطة أن أقول إن الشعر المعاصر قد هجانا أو عاتبنا ، قد أنذرنـا

يضعف . لقد انتوى أمراً وعليه أن يكون فى تمام الإفاقة حتى يؤديّه على أكمل وجه . الليلة سوف يعلن زوجته بتصميمه الأكيد على وجوب استقالتها من عملها ، وتفرغها لشئون بيتها . هذه النية راودته كثيرا فى الماضى ، ولكنه كان يستسلم للشراب فلا يجد القدرة على مفاتحة زوجته فى الأمر . ولكن الأمر أصبح بالنسبة له مسألة حياة أو موت. لابد أن ينفذ غرضه الليلة .

يعرض عليه صديقه أن يحضر لنفسه زجاجة مياه غازية من الثلاجة ، فيتوجه إليها. إنها فريجيدير من طراز قديم ، وتمتاز بضخامة حجمها بشكل غير عادى . يعود إلى صديقه حاملا زجاجة غازية ، ويقول له : إن الانسان يستطيع فى الأيام الشديدة الحرارة ، أن يلجأ إلى ثلاجة فيجلس فيها فى أتم راحة . يوافق صديقه ، ويعطيه مفتاحا للشقة على سبيل الدعابة .

يعاود الشكاية لصديقه ، ويقول له إنه الآن يتمنى لو أن الفتاة الجامعية المستهترة التى كانت معه قد اتصلت فعلا بها ، لتخرجها من قوقعتها ولو إلى الإثم . ويقوم فيتصل بمنزله تليفونيا ، فتخبره زوجته بأن ابنته لم تغادر المنزل ، وتعجب لهذا السؤال الغريب ، وترجع ذلك إلى أنه لابد أن يكون ثملا يغلى الحنق فى صدر البطل ، فيفرغ لنفسه كأسا كبيرا من زجاجة صديقه . ثم يواصل الشرب حتى يسكر .

●

ويعود البطل إلى منزله مترنحا . لقد ضاع كل شىء لن يكون فى وسعه أن يفاتح زوجته فى موضوع الحياة أو الموت الذى كان قد أعد له نفسه طيلة المساء ، بل طيلة حياتهما الزوجية . فهو مخمور لا يقوى على الكلام . والوقت متأخر ، وزوجته نائمة . ما أقسى اندحار الآمال ، وتبدد النوايا . كيف سمح لنفسه أن تضعف فى وقت يحتاج فيه لكل ذرة من عزيمته . ولكن لا موجب للعجب، فقد كان ذلك حاله دائما .

يقف فى وسط الصالة وهو حائر كعادته لا يدرى ماذا يفعل . تطرأ على ذهنه عبارة لا يدرى أين قرأها ؛ « إنه لرائع حقا أن يكون لك زوجة وأولاد تلعب معهم بالليل بعد العشاء ». وترامى إلى سمعه غطيط زوجته ينبعث من مخدعها ، ورأى بصيصا من النور ينفلت من تحت عقب غرفة استذكار أولاده . وسمعهم يتحادثون . وتذكر عبارة أخرى : « ركوب البحر لا بأس به عندما تكون شابا خلىّ البال ، ولكنك لم تعد شابا » .

إذا لم يكن فى وسعه أن يوقظ زوجته ليحادثها ، فليقتحم غرفة أولاده ليصب عليهم جام نقمته . كانوا يستذكرون دروسهم . استقبله ابنه وابنته الكبرى بجفاء . أما ابنته الصغرى فقد لزمت الصمت . نصحهم بأن يأووا إلى أسرّتهم محافظة على صحتهم . قابلوا طلبه بسخرية أغاظته . يحتدم النقاش بينه وبين ولديه . ابنته الكبرى تقول له : إن الأب الذى يسلك مسلك المراهقين فى السهر والسكر لايحق له أن يسدى النصائح . إنه لسوء الحظ ليس بالقدوة الصالحة لهم . يشتد غيظه ، وتزداد ثورته يغادر حجرة الأولاد . ويرتمى على مقعد بالصالة . وفيما هو جالس مطرق يترامى إلى سمعه صوت ابنه يقول :

— صدق سارتر إذ قال : إن الأب هو أسوأ ما فى النظام العائلى .

يرفع رأسه محملقا ، ثم تند عنه شهقة قوية . تحضر إليه ابنته الصغرى وتحاول أن تسرى عنه بقدر

استطاعتها . يبتسم متحاملا على نفسه ، ويقول لها إنه بخير ، ويطلب منها أن تذهب لتنام .

يحاول الأب النهوض من مقعده ، ولكنه لا يلبث أن ينهار ، ويشتد لهاثه ، يحضر ابنه ، فيحمله على الاريكة،ويريحه عليها ، ثم يفك رباط عنقه ، وينادى على والدته وعلى أخته الكبرى فيحضران . الأم تبدو متأففة وتقول لابنه أن يتركه لحاله فهو مخمور . يجلس الثلاثة يراقبان الاب وهو ينازع ، ثم لا يلبث أن تميل رأسه على كتفه.وتسكن حركته .

وتحضر الابنة الصغرى على أصوات الآخرين . وحين تجد أباها على هذا الحال ترتمى عليه . وتجهش بالبكاء ، وتصيح قائلة : « لقد قتلتم أبى » .

تتصل الزوجة بصديقه الذى أمضى السهرة معه ، وتطلب منه أن يحضر وبرفقته طبيب . ويحضر الطبيب والصديق . ويقرر الطبيب أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا ، لأن المرحوم قد أسلم الروح ، نتيجة لأزمة قلبية . ووعدهم بأنه سيوافيهم بشهادة الوفاة فى الصباح .

وحين ينصرف الطبيب والصديق تطلب الأم من ابنها أن يساعدها فى حمل الجثة لوضعها على مائدة رخامية بغرفة المطبخ . تعترض الابنة الصغرى وتطلب وضعه فى فراشها ، ولكن الأم تصمم على وضعه بالمطبخ . ويأوى الجميع إلى مخادعهم ، فيما عدا الابنة الصغرى التى تظل تنتحب وحدها فى الصالة .

— ٣ —

فى صباح اليوم التالى يفاجأ الجميع باختفاء الجثة من مكانها . تتصل الزوجة بالصديق مرة أخرى ، فيحضر ، ويفتشون المنزل تفتيشا دقيقا دون جدوى يقول الصديق إنه لا مندوحة من إبلاغ الشرطة بالأمر يحضر ضابط البوليس ، ومندوب تحقيق الشخصية لرفع البصمات ، ولكنهما لا يجدان أى أثر يفيد التحقيق .

يبدأ ضابط البوليس فى أخذ أقوال الحضور يسمع أولا شهادة الصديق الذى يروى ما حدث بينه وبين الفقيد فى سهرة الأمس ، وكيف أنه كان يشتكى من سوء معاملة أفراد الأسرة له . ويضيف أن صديقه — وإن كان فى حالة نفسية سيئة — إلا أنه تركه وهو فى أتم صحة .

وتقرر الزوجة أنها كانت نائمة حين عاد زوجها ، وأنها استيقظت عندما استدعتها ابنتها . يسألها الضابط عما إذا كانت قد حدثت بينهما مشاحنة جعلته يشتكى من صديقه ، فتجيبه بأنه لم يحدث شىء غير عادى .

ويدلى الابن والابنة الكبرى بأقوالهما ، فيجمعان على عودته مخمورا،وأنه دخل عليهما ثائرا ، ثم خرج محنقا ، فلم يرياه إلا وهو فى النزع الأخير .

وأخيرا تدلى الابنة الصغرى بشهادتها التى تبدو كأنها وثيقة اتهام ضد أفراد الأسرة . تشهد على المشاحنة التى جرت بين أبويها قبل خروج والدها . وتشهد على إغلاظ أخويها القول لأبيهما بعد عودته وتقول إنها تركته بعد أن أكد لها أنه فى حالة طيبة .

يستدعى الطبيب فيقرر أنه بالكشف على الأب وجد أنه فارق الحياة .

يبدو من مسلك الضابط أنه يوجه تهمة قتل الأب إلى الأم وولديها .

للفنان عبد الهادى الجزار

الأم ترد فى تحد قائلة إنه ليس من حق الضابط أن يوجه أى تهمة مادامت لا توجد جثة القتيل .

الضابط يذكرها بأن الطبيب يقرر أن الأب كان قد فارق الحياة قبل حضوره . تجيبه بأن الأطباء كثيرا ما يخطئون .

الضابط يقول إن عدم وجود الجثة ، وعدم تقديم أى تبرير لاختفائها ،يؤكد احتمال تعمد التخلص منها ، لإخفاء جسم الجريمة . وتجيبه الأم أنه لو كان فى الأمر جريمة لما استدعت صديق زوجها . ولما احاطته علما بما حدث،وتنفجر الأم قائلة إن الأمر لا يعدو أن يكون مؤامرة ، اصطنعها زوجها لإلصاق التهمة بهم على سبيل الانتقام منهم ، بينما هو فى الواقع حى يرزق . إن من واجب حضرة الضابط بدلا من أن يحاول إلصاق التهم بالمجنى عليهم . أن يعمل على حمايتهم من هذه المؤامرة التى يقوم بها زوجها . ومن يدرى فلعله الآن يحاول أن يلحق بهم الأذى بطريقة أو بأخرى . وتشير إلى ابنتها الصغرى قائلة إن هذه الفتاة لابد وأنها تعلم بمقر زوجها .

وينصرف الضابط وهو فى أشد حيرة من هذا المشكل الذى لم يصادف مثيلا له فى حياته البوليسية .

— ٤ —

تصبح حياة الابنة الصغرى وسط عائلتها جحيما لا يطاق . كان فقدها لأبيها صدمة كبيرة زلزلت كيانها . وزاد من وقع الصدمة أن أفراد الأسرة صاروا جميعا ضدها . وراحوا يتهمونها بأنها مشتركة فى مؤامرة اختفاء أبيها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتشكو همومها إلى صديقها المعيد . لقد أصبح الصدر الحنون الوحيد لها فى هذه الحياة . ويبادلها الشكوى أيضا . إنه إنسان وحيد بعد أن فقد أباه وهو صغير . وحين تعرف بها وأحبها أصبحت بالنسبة له طوق النجاة الذى لا يستطيع الحياة بدونه كلاهما يحتاج إلى الآخر أشد الاحتياج ، فكيف السبيل إلى لم شملهما .

تجلس الفتاة وحيدة فى حجرتها تناجى أباها . كيف سوّلت له نفسه أن يتركها بهذه الصورة وهو عمادها الوحيد . من أى شخص تلتمس المعونة الآن ؟

وتفاجأ الفتاة بأبيها يقف أمامها مبتسما . وتلتفت إلى باب الحجرة فتجده مغلقا كما تركته . ويلحظ أبوها حركتها فيقول لها إنه لم يدخل من الباب . تسأله إن كان لا يزال حيا أم أنها ترى شبحه.يجيبها بأنه لا يدرى ويستفهم منها لم تسأله هذا السؤال . تقول له إنه اعتبر ميتا ، وإن الضابط يتهم والدتها وأخويها بقتله.يجيبها بأن الضابط مخطىء ، فهو الذى قتل نفسه.تسأله عن السبب فيجيبها بأنه لم يجد سوى الموت مهربا من الحياة البائسة التى يعيشها . فقد حاول كثيرا وجرب وسائل مختلفة . فلما فشل اختار الموت . تسأله كيف قتل نفسه . فيجيبها بأنه قتل نفسه كما يقتل كل إنسان نفسه : بالإدمان ، بالضياع ، بالانتحار. بالانتحار المعنوى ، وأخيرا بالوفاة . إن لكل إنسان ضلع فى وفاته وهو يشارك فى أحداثها.تسأل لم كانت حياته بائسة للدرجة التى اختار معها الموت . يجيبها بأن مرد ذلك إلى شعوره الذى كان يقوى على مر الأيام بأن أحدا لم يعد فى حاجة إليه ، وإن عدمه خير من وجوده.تقول له إن ذلك غير صحيح.فقد كانت هى فى حاجة إليه ، وهى الآن أشد حاجة إليه من أى وقت مضى . يجيبها بأنه يعلم ذلك . ولعل هذا هو السبب فى أنه لم يمت تماما . إنه يستطيع أحيانا أن يعود إلى جثته فيحيا للحظات نوعا خاصا من الحياة . تسأله إن كان لا يخشى من تحلل جثته ، يجيبها بأنه لا خوف من ذلك فهو يحتفظ بها فى ثلاجة . تسأله كيف تم اختفاؤه ، فيجيبها بأن روحه استردت شيئا من وعيها قرب الفجر ، وأنه حين وجد جثته موضوعة فى المطبخ عزت عليه نفسه ، وبدلا من أن يستسلم للأمر الواقع تحامل على نفسه ، وحاول التحرك فنجح فى ذلك،وحين تذكر ابنته الصغرى وأنها فى حاجة إليه بعث فيه ذلك مزيدا من القوة جعلته يقف على قدميه ، ثم إذا به يستطيع السير .. ودخل الصالة فوجدها نائمة فقبلها . وحاول أن يدخل غرفته ليستلقى على سريره ويموت ميتة محترمة ، ولكنه وجد زوجته قد أغلقت الغرفة بالمفتاح . فما كان منه إلا أن فتح باب الشقة فى هدوء . وذهب إلى الثلاجة فنام هناك . فتقول له ابنته إن أمها تتهمها بالاشتراك معه فى مؤامرة الاختفاء ، وأنه فعل ذلك للانتقام منها . فيجيبها بأن أمها خبيرة فى قلب الحقائق ، وأن العكس هو الصحيح . لقد كان ضحية أمها طوال حياتهما الزوجية ، وأنه دفع ألثمن عشرين سنة من عمره . إنها لا تعرف ما الذى تعنيه والدتها بالمؤامرة .

لقد أبرم وثيقة تأمين لصالحها ، وهى لا تستطيع صرف قيمتها إلا إذا اثبتت وفاته . وتحاول الابنة مفاتحته فى موضوع تطور علاقتها بصديقها ، ولكنه يستأذن فى الانصراف ، لأنه بدأ يشعر بالاختناق . إنه لا يستطيع أن يتجسد فى جثته إلا لمدد قصيرة ، يشعر

بعدها أنه كالغريق ، فيضطر للإسراع إلى الثلاجة ليودع جسده فيها ، ويطلق روحه من إسارها ويختفى من أمامها .

●

الأم تجلس فى الصالة مع ابنتها . يسود الحجرة جو من التوتر والقلق ، بعد برهة يدخل الابن مندفعا ، وعليه مظاهر الاضطراب . تسأله الأم عما به فيقول له إنه قد حدث أمر لا يصدقه العقل . بينما كان يستقل الاتوبيس فى طريقه إلى المنزل إذ وقع بصره على والده يسير فى الطريق . ولما التقت أعينهما أومأ إليه والده وابتسم . وأسرع الابن فقفز من الاتوبيس ، ثم جرى يبحث عن والده إلا أنه لم يعثر له على اثر . الأم تقول له إنه واهم فيؤكد الابن أن الشخص الذى رآه هو ووالده دون أدنى شك .

الأم تطلب من ابنتها الصغرى أن تتركهم لحظة . بعد انصرافها تنهر الام ابنها على استسلامه للخيال ، وتقول له إن والده قد مات تماما دون أدنى ريب . وتطلب منه الا يبوح لأحد بهذه الأوهام . وخاصة انها تنتظر حضور مندوب شركة التأمين من لحظة لأخرى . إن اى تشكيك فى وفاة والده معناه ضياع خمسة آلاف جنيه قيمة بوليصة التأمين التى ابرمها زوجها لصالحها .

ويحضر مندوب شركة التأمين . تطالبه الأم بصرف قيمة البوليصة فيطالبها بالدليل على وفاة زوجها . تبرز الأم شهادة الطبيب التى استطاعت الحصول عليها ، إلا ان المندوب يحتج بأن الشهادة لا تكفى مادام التحقيق لم يقفل بعد ، ويقول : إن المهم هو العثور على الجثة ، بدون الجثة لا يصرف التأمين .

وما إن ينصرف المندوب حتى يدخل صديق الأب وهو فى حالة هلع ، ويصيح قائلا : الجثة الجثة .. تسأله الأم هل عثر عليها فيومىء بالإيجاب. تسأله اين عثر عليها. فيقول إنه وجدها فى الثلاجة . وتحاول الأم أن تعرف منه مكان الثلاجة. فيستشعر الصديق سوء نيتها فيروغ منها. ويقول إنها ثلاجة فى منزل احد الأصدقاء . وحين تطبق عليه الخناق يقول إنه كان يمزح . تحتد الأم وتقول إن المقام ليس مقام مزاح ، وإنه إذا أصرّ على الإنكار فسوف تبلغ الأمر إلى البوليس، متهمة إياه بأنه قد دسّ لزوجها سما فى الشراب ، وأنه حين خشى افتضاح الأمر عاد خفية وأخذ الجثة . وتنهال عليه بالاتهام قائلة إن تأثيره السىء على زوجها كان السبب فى تعاستهم العائلية ، وإنه بعد أن قتل زوجها معنويا عاد فقتله فعلا . يحتد الصديق . ويبادلها الاتهام قائلا إنه لم يقتل صديقه الطبيب سواها ، وإنها لم تستطع فهم زوجها ، ولم تحاول ذلك أبدا ، فراح المسكين ضحية بريئة لأنانيتها ، وتحكمها

●

وينصرف الصديق ، ويسرع إلى الجارسونيره ، يفتح الثلاجة فيجد الجثة لا تزال قابعة فيها . يهم بالإمساك بها ، لإخراجها من الثلاجة ، فيسمع أنّة خفيفة ، فيتسمر مكانه ويفاجأ بالوجه يستدير نحوه ، وبالعينين تفتحان ، وبالفم يبتسم فى عذوبة . ويدور حديث بين الصديقين . يقول له صديقه : إنه لم يمت تماما . وإنه سيحتاج إلى هذه الثلاجة الفذّة التى يبدو انها صنعت خصيصا لسكناه بعد الوفاة . يقول الصديق للبطل إن زوجته تتهمه بقتله ، وسوف تبلغ البوليس الذى قد يهتدى إلى مقر هذه الشقة ،

فيكتشف الجثة . البطل يطمئن صديقه ويؤكد له أن البوليس لن يكتشف الجثة . ويطلب منه أن يغلق باب الثلاجة ثم يفتحه ثانية ، الصديق يفعل ذلك . فيجد الجثة قد اختفت ثم يرى صديقه واقفا خلفه . البطل يقول لصديقه إن حاجته للثلاجة لن تطول أكثر من عشرين يوما . ذلك أن المدة التى يسمح فيها للروح بأن تحوم حول الجسد هى أربعون يوما من تاريخ الوفاة ، وقد انقضى نصف المدة إلى الآن .

وفيما هما يتحادثان إذ يدق جرس الباب ، ويفتح الصديق الباب ، فيفاجأ بالضابط المحقق ، ومعه زوجة صديقه وابنها . تقول له الزوجة : إنها كلفت ابنها تتبعه حتى عرف قصره ، كى تأخذ العدالة مجراها إنه لن ينجو من العقاب جزاء على قتله زوجها العزيز . الضابط يقول له : إنه استصدر أمرا من النيابة على وجه السرعة لتفتيش الشقة . فيقول الصديق : إن الشقة تحت أمره . البطل يشاهد هذه التمثيلية ، وقد بدا عليه المرح . الضابط يتجول فى الشقة والبطل خلفه ، ولكن لاأحد يراه سوى صديقه الذى يشير إليه سرّا بأن يختفى خشية أن يراه الآخرين ، ولكنه يطمئنه . الضابط يفتح باب الثلاجة فلا يجد بها شيئا . يبحث فى كل أركان الشقة دون جدوى .

الصديق يقول للضابط إنه يحمد الله انهم حضروا قبل مغادرته الشقة،حتى لا يقال إنه نقل الجثة إلى مكان آخر . بينما هو قد ترك الجثة فى عهدتهم ليلة الحادث . ينصرف الضابط والأم ، ويتواعد الصديقان على اللقاء .

●

تعود الأم إلى المنزل وقد استبد بها الغضب . تقول لابنها وابنتها الكبرى:إن عليهم أن يعثروا على الجثة بأى وسيلة . إن صيحة الحرب بالنسبة للأسرة هى : الجثة.الجثة .. الجثة بأى طريقة .. الجثة بأى ثمن .

وفيما صوت الأم يدوى بصيحة الحرب هذه ، إذ تدخل ابنتها الصغرى . تستجوبها الأم عن الجثة . إنهم جميعا أووا إلى فراشهم ليلة الحادث . أما هى فقد بقيت ساهرة بالصالة . أين اخفت الجثة ؟ إن جميع الدلائل تشير إلى انها هى التى اخفتها ، وانها تحافظ عليها حية او ميتة فى مكان ما . وإلا فما السبب فى انها فيمانمى إليها ، قد انقطعت عن الذهاب إلى الكلية من يوم الحادث ، بينما تخرج فى الصباح فى موعد الكلية . وتعود فى موعد انتهاء الدراسة .

●

الابنة الصغرى تجلس إلى جوار صديقها الراقد فى الفراش فى بالحجرة التى يستأجرها بأحد البنسيونات . تحكى له عما دار بينها وبين والدتها . وكيف أنها فسرت انقطاعها عن الكلية بأنها تقضى الوقت مع أبيها فى حين أنها كانت تأتى إليه للإشراف على تمريضه . صديقها يعتذر لها عما يسببه لها من مضايقات . وإنه يشعر بأنها إن تركته فسوف يموت . ويدعو الله أن ينقذهما من ورطتهما بعد أن تأزمت الأمور إلى هذا الحد .

ويظهر الأب . وتتهلل أسارير ابنته وتكاد تقفز فرحا . الأب يطمئن صديق ابنته بأنه سوف يشفى بشرط أن يقذف بجميع الأدوية فى صفيحة الزبالة . ويقول لهما انه ما دام الجو قد أصبح جوّ مؤامرات فعليهم أن يقوموا هم أيضا بمؤامرة .

بمجرد أن يشفى الصديق عليه أن يعقد قرانه على ابنته فورا . وبعد ذلك سوف يعيشان سويا وتحل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميع مشاكلهما . وتحل بالتالى مشكلته هو . فالسبب فى أن روحه لا تزال تهيم فى الدنيا هو أن شعورها بأن رسالتها لم تتم . هذا الهيجان آن له أن ينتهى ليستريح . كل ما يطلبه من ابنته هو أن تقوم فى الغد بتحويل أوراقها إلى كلية الآداب بذلك يطمئن إلى أنها استردت حريتها ، وحققت ذاتها ، وتحررت من بغى أمها ، وأخواتها .

تقول له ابنته : أين يستطيعان العيش سويا ، وليس لهما مسكن . يعدها أبوها بأنه سوف يدبر الأمر .

تحدثه عن اتهام أمها لها بإخفاء الجثة ، وأن الجثة أصبحت شغل أمها الشاغل . وتحدثه عن صيحة الحرب التى سمعتها : الجثة الجثة . الجثة بأى ثمن . يعدها بأنه سوف ينفى عنها التهمة ،وبأنه يرغب فى أن يرفه عن نفسه بشىء من المزاح ، قبل أن يلحق بالرفيق الأعلى .

●

صديق الأب يطرق باب الثلاجة . فيسمع من يقول له : تفضل . يفتح باب الثلاجة فيجد صديقه قابعا بها . يقول له إنه كلما قاربت مدة الأربعين يوما على الانتهاء يشعر بأن روحه لا تستطيع التجسد فى جثته إلا لمدد قصيرة ، ولذلك فهو يفضل أن يحادثه وهو فى الثلاجة . يقول له إنه يطلب منه معروفا قبل أن يودّع الحياة نهائيا . إن تردد صديقه على هذه الشقة أصبح محوطا بالمخاطر . ومن ناحية أخرى فهو يحتاج للشقة من أجل شخص عزيز عليه جدا . ولذلك فهو يرجوه أن يتنازل له عنها ، وسوف يدفع له ثمنها فى ظرف يومين او ثلاثة

الابنة الكبرى تدخل مندفعة على أمها وأخيها صائحة : الجثة الجثة . تروى لهما أن الأستاذ اصطحبهم اليوم إلى مشرحة القصر العينى فرات جثة أبيها ممددة على إحدى الموائد .

تتصل الأم تليفونيا بالضابط المحقق ، وتقول له إن ابنتها وجدت الجثة بمشرحة القصر العينى ، وإن ابنتها فى طريقها إليه لتصحبه إلى هناك.وبعد ساعة تعود الابنة الكبرى مطرقة . فقد اختفت الجثة .

●

الصديق يفتح الثلاجة ، ويحادث صديقه قائلا إنه بناء على وعده بشراء الشقة فقد تعاقد هو الآخر على شراء سيارة بثمن الشقة ، وإنه فى حاجة إلى المبلغ ليدفع ثمنها.يعده صديقه بأنه سوف يوافيه بالمبلغ باكرا .

الأب فى غرفة زوجته يعالج فتح أحد الدواليب يسمع باب الشقة يفتح.لابد أنها زوجته فهى الوحيدة التى تحمل مفتاحا للشقة . يفكر أولا فى الاختفاء.ثم يطرأ عليه خاطر آخر ، فيتمدد على الفراش . تدخل زوجته فتفاجأ بوجوده ، فتصيح : الجثة الجثة ... وتخرج مسرعة ، وتغلق الباب بالمفتاح ، وتنادى ولديها ، فيقوم ثلاثتهم بتكويم جميع أثاث الصالة ، امام باب حجرتها منعا من فرار الجثة . تكلف ولديها بحراسة الباب إلى أن تذهب لإحضار الضابط .

بعد لحظات ، تعود مع الضابط ، ويزيحون الأثاث ، ثم يفتح الباب فتجد الفراش خاليا،وتلحظ أن باب الدولاب مفتوح ، فتهرع إليه ، وتكتشف اختفاء مبلغ ألف جنيه كان زوجها يضعه فيه . المجرم . تقول للضابط إنها تتهم زوجها بسرقة الألف جنيه . يسألها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضابط عن صاحب هذا المبلغ ، فتقول له : إنه كان ملكا لزوجها حال حياته ، أما بعد وفاته فقد أصبح ملكا لهم .

●

الابنة الصغرى تقيم مع زوجها في شقة الصديق بعد أن تم عقد قرانهما .

تدق باب الثلاجة وتقول لأبيها إنها قرات في جرائد الصباح ان أمها رصدت مبلغ ألف جنيه جائزة لمن يعثر على جثته

يجيبها الأب بأنه مبلغ لا بأس به ، يعاونها على تجهيز نفسها ، وعلى شراء ما ينقص الشقة من أثاث . ورغم ان عملية التجسد أصبحت ترهقه أشد إرهاق ، فإنه سيتحامل على نفسه ، ويلعب دور الجثة مرة أخرى مرضاة لها .

ويطلب من زوج ابنته أن يتصل بزوجته تليفونيا ، ويقول لها إنه عثر على الجثة في شاليه مهجور بصحارى سيتى ، وإن عليها أن تحضر المبلغ نقدا ، فهو لا يقبل شيكات .

●

وتحضر الزوجة بسيارتها في المكان والموعد المحددين . ويطلعها زوج ابنتها على الجثة وهو ملثم . الزوجة تكشف عن ساق زوجها فترى الشامة التى تعرفها في موضعها . تفتح فمه فتجد أسنانه الذهبية . لاشك في أن الجثة هى جثة زوجها . تطلب من زوج ابنتها أن يرفع اللثام فيرفض.هل تريده هو أم تريد الجثة ؟ ولكن ، ما الدليل على أنها جثة،وليست جسما حيا من تجاربها الخاصة تشك في الأمر . يقول لها إن عليها أن تقوم بشتى الاختبارات . تأخذ مرآة من حقيبتها وتضعها أمام فم الجثة ، فلا يظهر دليل على التنفس.تفتح عينى الجثة فتجدهما ثابتتين . تقول له إنها زيادة في التأكد سوف تحضر حجرا تهشم به رأس الجثة . يحذرها من أن تفعل ذلك،وإلا قرر الطبيب الشرعى ان الوفاة جنائية ، وقد تتهم بقتله . تقتنع بالحجة يطالبها زوج ابنتها بقيمة الجائزة ، فتوافق ، بشرط أن يساعدها على وضع الجثة في سيارتها ، وأن يحضر معها إلى قسم البوليس لأداء الشهادة.يقول لها إنه سيلحق بها بسيارته . يسألها إن كانت تريد وضع الجثة بجانبها فترفض ، وتطلب منه وضعها بالشنطة الخلفية للسيارة .

وحين تتأكد من أن الجثة أصبحت في مكان أمين تنقده الألف جنيه،ويتبعها بسيارته بعض الوقت ، ثم يزوغ منها .

●

الابنة تطرق باب الثلاجة ، وتقول لأبيها إنها في حاجة لخبطة أخرى للحصول على مبلغ يشترون به ثلاجة ثانية ، حتى تحتفظ له بثلاجة ، لاستعماله الخاص . ما هذا الكلام ؟ إن أمها لن تدفع مليما واحداً بعد الآن ثمنا لجثته.فهل ياترى تريد أن تجعل منه زعيم عصابة للسطو على البنوك . ثم إن موعده قد أزف ، ولن يكون بحاجة إلى الثلاجة . الابنة تستحلفه أن يبقى معهم ، ولو لبعض الوقت ، ولكنه يجيبها بأن التعليمات بأن كل من مضى على وفاته أربعون يوما ، عليه أن يقدم نفسه لجهة معينة ، وأن كل من يتخلف سيوقع عليه عقاب شديد ، وانه قابل زميلا له مات في نفس اليوم ، فذكره بأن منتصف هذه الليلة هو آخر موعد لهم .

تسأل عما يزمع أن يفعل بجثته . فيقول لها إنه سوف يخفيها فى مكان لا يستطيع الجن نفسه العثور عليه سوف يتوجه إلى القرافة ، ويفتح باب إحدى المقابر ، وينام فيه . هناك على الأقل سيسعد بزيارة أصحاب المقبرة لأقاربهم من المتوفين من حين إلى آخر .

وتطلب منه ابنته أن تصطحبه إلى هذه المقبرة ، لتعرف مكانها ، حتى تقوم بزيارته وفيما بعد لها أن تنقله إلى مقابر العائلة ، فى الوقت المناسب .

فى القرافة ، زوج ابنته يفتح له باب احد المقابر .

يدخل الأب ويلوح لابنته وزوجها ، ويلوحان له مودعين إياه .

الابنة تلقى بنفسها على القبر منتحبة . وتقول : وداعا ياأعز وأنبل أب فى الوجود

يضرب جرس التليفون فى منزل الزوجة ، فترد عليه :

— لقد عثرت على الجثة .
— أين ؟
— فى شبرا النملة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثرثرة مع الصديق ابى العباس

لأبى العبّاس
خوازيقُ سوداءُ بعدَ الناسِ
تماماً بالأسماء وبالأرقامِ
.. وبالأجناسِ
إذن
لأبى العبّاس خوازيقُ سودٌ
ومشانقُ فارهةٌ
تمشى لا تتوقّفُ
(فوق الرأس وحول الرأسِ
وأحياناً فى بيت الرأسِ)
أبو العبّاس صديقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يعرفُنى حقاً
لكنّى أشعرُ:أن أبا العبّاسِ السفّاحَ
صديقى عن بُعدٍ
يُرسل لى فى كل صباحٍ
سلّة بيضٍ من بيضات الأفعى
أوسلَّ خوازيقٍ من أعلى الأصنافِ
وأحلى المنتوجاتِ
يُسلّمها العتّالُ لنا فنقول له شكراً
فيجيبُ وقد عَصبَ العينينِ بمحرمةٍ :
لا شُكرَ على واجب
لا شكرَ على واجب
ويروحُ سويعاً
نلحقُهُ
نعزمُهُ ..
أوصاهُ أبو العباسِ بأن يُسرعَ ..
يُسرعُ
يسرعُ
فى عصر السرعةِ والغليان
كذا
(والله : أبو العبّاسِ السفاحُ صديقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليزعلْ من يزعلْ

وليرض) ..

قلتُ كلامى ومشيتُ

أنا صاحبُ هذا البحر المشنوق

وهذا البّر المخزوقِ

إذنْ -

قلتُ كلامى إبراً إبراً

ومشيتُ على طِيب الأنفاسِ

وآخر من فى الناسِ

وقلت بنفسى يا عبدُ توقَّفْ

وتوقفتُ على فرسٍ عصماءَ

طرقتُ البابَ على « سيدى »

وصديقِ العمر أبى العبّاسِ فَتَح

سلمتُ عليهْ

لم يعرفنىِ

لم يتظاهر بالنسيان

وسلمتُ بمعرفةٍ أسمى

لم يعرفنِى أيضاً

بل (بالعكس) أدار قفاهُ

أدرتُ قفاىَ وقلتُ

أنا عبدُك فى العدل فلان

رقمى فى دفتر عينيك فلان

واسمى فى دفتر كفيك فلان

و ..

قال اختصرِ الأشياء :

لمّا (دقّيتَ) على بابى

قلتُ : صديقٌ .. نزوةُ عبدٍ

هل تقبل أعذارى

قال تفضّل

أطلبْ شيئاً مفهوماً

قلت وهل تكرمنى

قال نعم

قلت أدرْ وجهَك يا صاحِ

فقال : أبو العباس يُدير قفاه ؟

قلت : وعبدُ أبىِ العبّاس يُدير قفاه

هل نتفاهمُ حول ثلاثه

قال تفضّل

قلت : البحرُ

فقال : الأسماكُ المرجانُ الملحُ السفنُ الغرقى

بحمولتها لأبىِ العبّاس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت : البرُّ

فقال : البرُّ أبو العبّاس

قلت له : أعذر عبدك (يا سِيدى) وصديق العمر أبا العباس

لم يبقَ سؤالٌ

بينى فِى الأشياءِ وبينكَ

غيرُ كلامٍ حول سماءِ الناسِ

وأعنى هذى الكأسَ المقلوبةَ

من شامبانيا الكونِ علينا

قال : فهمتُ فهمتُ

الكأسُ لكم

والشامبانيا لى

ومشى /

وبرمتُ لأدركَهُ

أسرع من ثقْبِ الكونِ

وأغلقهُ

وطرقتُ

طرقتُ

طرقتُ

فلم يفتحْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصديق العمر أبو العبّاس
يحاورنى أحياناً
بالجدران السوداء
يفتّتها فى بحر الفحمِ
ويسبحُ
يسبحُ
يسبحُ
.... يسبحْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باربارا هـ . ميليتش
ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم

الشعر والنوع*

يعرف **فوكو** الخطاب بأنه طريقة فى الحديث عن شىء ما ينشأ بفضل هذا الفعل نفسه . وما ينشأ أثناء الحديث عن نظرية أدب أنثوية Feminist Literary هو فكرة أن الشعر ، وفى الحقيقة كل الأدب يحمل خصائص النوع . وتوضح نظرية الأدب الأنثوية أن هويّاتنا المعطاة اجتماعيا كأنوثة وذكورة ، والاكتساب المتباين للقدرة الاجتماعية والامتياز الناتج عن هذه الهويّات ، تشكِّل كتابة وقراءة كلِّ أنواع النصوص ، بما فيها الشعر .

إن تناول الأدب كحامل لخصائص النوع تناول حديث . إن الشعريات Poetics التراثية والمعاصرة المتداولة كلها تغض البصر عن النوع بطريقة أو بأخرى . تؤكد النظريات التقليدية عن المحاكاة والتعبيرية على الطريقة التى يعرض بها الأدب الطبيعة الإنسانية الشاملة ، لكن صفاتها بالفحص الدقيق صفات ذكورية أساسا . وتصور نظريات مثل النقد الجديد النصَّ على أنه يتضمن إحساساً موحَّداً يسمو على النوع . وترى النظرية الشكلية الروسية ، فى مقولاتها الأصلية ، والماركسية ، والبنيوية ، وما بعد ـ البنيوية ، والتفكيكية الكُتَّابَ والقُرَّاء على أساس اللغة ، والأيدولوجيات والطبقة ، وليس النوع. وتؤكد نظريات التحليل النفسى الكلاسيكية على عمليات اللاوعى فى إنتاج واستقبال الأدب دون الرجوع إلى وصف التكوين المتباين للنوع الذى تقدمه النظرية ، حقيقةً تستحضر الأنوثة غالبا فى كل نظرية ، لكنها تستحضر دائما كاستعارة موجبة أو سالبة عن المعنى أو الخبرة التى تقول النظرية أن الأدب يقدِّمها : الصدق الأخلاقى ، البصيرة الميتافيزيقية ، الإحساس العضوى ، رأى الأيدولوجيا ، المكبوت ، Jouissance(1) ، وما شابه ذلك . وهكذا ، تصبح الأنوثة

* الشعر والنوع Poet'y and Gender فصل ساهمت به باربارا هـ . ميليتش Barbara H. Milech فى كتاب ديفيد بوشبندر David Buchbinder النظرية الأدبية المعاصرة وقراءة الشعر ، وقد صدر الكتاب عام ١٩٩١ .

فى نظرية الأدب (كما فى معظم الأدب) صورة للتمثيل ، موضوعا يرتبط بالذاتية الشاملة (الذكورة) . ما يهمله هذا التصور هو **الفرق** بين الخبرة الاجتماعية والأدبية للمرأة والرجل .

فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، بدأت النساء الكلام عن النوع ، وعن علاقته بالقوة وعلاقته بالنشاط الجنسى. ويقود هذا إلى علاقته بالنصِّ Textuality . والمهم ، أن هذا الكلام لم يكن جديداً ، على الرغم من أنه ربما بدا جديدا فى حينها . بالأحرى كان عودة إلى مناظرة طويلة فى الثقافة الغربية . بين ١٣٠٠ و ١٦٠٠ ، قاومت النزعةُ الإنسانية الناشئةُ التناقضَ بين مثاليتها (المسيحية) عن الطبيعة الإنسانية وإسقاطها (المسيحى) لقيمة النساء ووضع **Querelle des Femmes** (نزاعُ النساء) الناتج عن ذلك المرأة فى السياق كـ « مشكلة » وكمتكلمة .وهكذا ، مثلا ، تدافع Christine de Pisan عن القدرة الإنسانية ـ الأخلاقية والإبداعية ـ للنساء فى Le Tresor de la Cite des dames ١٤٩٧ ؛ كنز مدينة السيدات ، ترجم ١٩٨٤ .

بعد ذلك ، فى نهاية القرن الثامن عشر وفى القرن التاسع عشر ، واجهت « الليبرالية الجديدة » تناقضاً مشابهاً ، بين إصرارها على الحقوق الديموقراطية لكل البشر فى الحرية والمساواة والإخاء وعدم قدرتها (متضمنة فى كلمة « الإخاء » نفسها) على منح تلك الحقوق للنساء مثلما منحتها للرجال .

لكن النساء لم يكنّ فقط موضوعا للحديث ، تحدَّثْن أيضا. جادلْنَ بحماسة وقوة ضدّ القيود العُرْفية والقانونية التى أنكرتْ على المرأة « الحقوق الطبيعية » التى ادعت الليبرالية أنها لكل الناس . إن **دفاع عن حقوق النساء A Vindication of the Rights of Women** (١٧٩٢) لمارى ولستونكرافت Mary Wollstonecraft ورسائل عن المساواة **Letters on Equality** (١٨٣٨) لساره جريمك Sarha Grimke ، وسينيكا يسقط « إعلان العواطف » Seneca Falls (Declaration of Sentiments) (١٨٤٨) لايلزابيث كادى ستانتون Elizabeth Cady Stanon ، و « خطابان إلى الهيئة التشريعية لولاية نيويورك » (Two Addresses to the New york State Legislature) (١٨٥٤ و ١٨٦٠) لسوزان ب . انتونى Susan B.Anthony ، وإخضاع النساء **The Subjection of Women** (١٨٦٩) لهاريت تايلور Harriet Taylor (مع جون ستوارت مل John Stuart Mill ، وعالم من صنع الرجل ، أو ثقافتنا المتمركزة حول الذكر **The Man-Made World, or Our Androcentric Culture** (١٩١١) لشارلوت بيركين جيلمان Charlotte Perkin Gilman مجرد أمثلة قليلة لأحاديث أنثوية أنجلو ـ أمريكية قوية ومعقدة وغنية فى القرن التاسع عشر . واتصلت هذه الأحاديث أيضا بطريقة مختلفة فى الأدب ،حيث احتاجت عوالمُ النساء فى القرن التاسع عشر عدداً من الكتاب مثل هنرى لويس Henry Lewis ، ونثانيل هاوثورن Nathaniel Hawthorn وهنرى جيمس Henry James الذين رفعوا أصواتهم بصور متنوعة ضد « المؤلِّفات » (Scribbling Women) .

لم ينظِّر أحدٌ لكتاباتهم،كانت مجرد أحاديث . كانت جزءا من إثارة سياسية مختلفة تسعى لتحسين الأحوال الاجتماعية والاقتصادية للنساء ولحصول الأنثى على حق التصويت . ومع اكتساب النساء حق التصويت ، فى ١٩٠٢ فى أستراليا ، ١٩٢٠ فى الولايات المتحدة ، و ١٩٢٨ فى بريطانيا ، كانت ما يطلق عليها أحيانا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

« الكوجة الأولى » للتنظير الأنثوى الحديث فى العالم المتحدث بالإنجليزية قد انتهت .

وبالطبع ، لم تتوقف النساء عن الحديث عن قضايا الأنوثة . لنأخذ فقط شواهد قليلة كأمثلة : هناك تأمُّل **فرجينيا وولف** لمكانة المرأة الأدبية فى **حجرتها الخاصة A Room of Her Own** (١٩٢٨) ، وحملة **مارجريت سانجر** Margaret Sanger ضد القيود القانونية على حق المرأة فى تنظيم النسل ، وتفسير **سيمون دى بفوار** الوجودى لخضوع النساء فى **الجنس الثانى The Second Sex** (١٩٤٩) . ومهما يكن فإن هذه الأحاديث فى معظمها تمَّ تهميشها Marginalised أو امتصاصها فى خطابات discourses أخرى - خطابات الأدب ، والعائلة ، والفلسفة وما شابه . مع أن التناقض فى النزعة الإنسانية الليبرالية بين مبدأ الحقوق الطبيعية والاضطهاد القانونى للمرأة قد بدا أنه حُلَّ مع اكتساب النساء لحق التصويت ، إلا أن وضع هذا الحل فى الاعتبار تطلَّب تغيُّراً إبستمولوجيا آخر فى الفكر الاجتماعى الغربى . وقد أعاد هذا المرأة ، كموضوع مُشْكِل ، وكمتحدثة تثير مشكلة ، إلى الخطاب بطريقة مهمة .

ويرجع هذا التغير فى الإجماع الثقافى إلى مختلف حركات التحرر بعد الحرب العالمية الثانية - الحقوق المدنية ، والتحرر الجنسى والنشاط المعادى لحرب فيتنام فى الولايات المتحدة ؛ ومعاداة المؤسسة ، بما فى ذلك الأعمال المعادية للنشاط النووى فى أوروبا ؛ وحركات الإستقلال فيما أطلق عليه العالم الثالث . فى بلاد مختلفة ، وفى سياقات مختلفة ، بنظريات وشعارات وأهداف مختلفة ، تطوعت النساء للعمل الاجتماعى بصور متنوعة ، ليجدن أن الحريات التى توصلن إليها لم تشمل بالضرورة التحرر من الاضطهاد على أساس الجنس Sex . ووجدن بتعبير **ستوكلى كارميكل** Stokely Carmichael قائد حركة الحقوق المدنية الأمريكية الجذرية radical American Civil Rights ، أن « الوضع الوحيد للنساء فى [تلك الحركات] هو"الانبطاح " وهكذا ، فى تكرار لخبرة من نادين بمنح المرأة حق التصويت فى القرن التاسع عشر واللائى أسسن اتحاداً مع المؤيدين لمبدأ إبطال العبودية abolitionist حين هجر برنامجهن استراتيجيا ، تراجع كثير من نساء الموجة الثانية المسيسات عن « خدماتهن » لليسار الراديكالى وبدأن الكلام عن الاضطهاد على أساس النوع ، لـ « يعدن » بناءه كموضوع استطرادى .

ينبثق خطاب من أسطع الخطابات الأخرى ومؤسساتها . كما ذكرنا ، جمعت **موجة الأنوثة الثانية** Second Wave Feminism (خاصة فى الولايات المتحدة) وأعادت تأليف التيمات ، والمفاهيم والقيم من النزعة الإنسانية المسيحية ، وليبرالية القرن التاسع عشر ، وحركات التحرر السياسية والاجتماعية فى القرن العشرين . بالإضافة إلى ذلك ، وبالأساس نتيجة لثلاثة أجيال من التعليم الجامعى ، صارت المرأة صالحة للعمل المهنى كما هى صالحة للعمل المنزلى (الصحافة ، الطب ، التدريس ، الكتابة ، إلخ) . ونتيجة لتطور الظروف أصبح وضع هؤلاء النسوة أفضل من وضع أسلافهن لأنهن أصبحن يتكلمن من موضع السلطة . إن كتاب The Feminine Mystique (١٩٦٣) **لبيتى فريدا** Betty Friêdan ، والذى صور اضطهاد الأمومة والزوجية فى الضواحى ، كان من أكثر الكتب رواجا وقد تم اختياره وتقديمه فى الصحف والمجلات والتليفزيون . واستفادت حملة النساء المعاديات للأدب الإباحى فى السبعينيات من الظروف لنشر الرأى القائل بأن « الأدب الإباحى نظرية ، والاغتصاب هو الممارسة » . وفى ١٩٧٢ ، تأسست Ms فى

الولايات المتحدة ، وهى مجلة ذات اتجاه أنثوى (ليبرالى) سائد .

ومهما يكن ، كانت الأكاديمية مكاناً أكثر قوة للحديث من مركز سلطة ، للحديث الذى يُسمع ، لأنه أقل استعداداً للخضوع . فى مجال الأدب ، راج العرض الريادى الذى كتبته **كيت ميليت** **Kate Millett** بعنوان **سياسات جنسية** Sexual Politics (١٩٧٠) عن كراهية النساء فى أعمال **د . هـ . لورانس ، وهنرى ميللر ، ونورمان ميلر** Norman Mailer ، وهو فى الأصل أطروحة فى علم الاجتماع . شكلّتْ رابطةُ اللغة الحديثة The Modern Language Association ، الهيئةُ المهنية لمدرس الانجليزية واللغة فى الجامعة ، لجنةَ رابطة اللغة الحديثة MLA لدراسة وضع النساء (١٩٧٠) ، والتى أصدرت سلسلة دراسات الأنثى . فى سبعة مجلدات تشمل خلاصة أبحاث ، ومقالات عن قضايا المرأة ، وبانتهاء السبعينيات ، كانت مقررات دراسات المرأة سمة راسخة (ولو أنها أخذت شكل الجيتو) فى برامج الجامعة . وصدرت دوريات أنثوية متخصصة مثل **Signs** (١٩٧٥) ، و **Hecate** (١٩٧٥) و **Mlf** (١٩٧٨) . وتمّ إنشاء تعاونيات ودور نشر نسائية مستقلة مثل **Virago** (١٩٧٣) و Women's Press (١٩٧٧) . وفى صحوتها ، بدأت دور النشر الرئيسية تشجيع نقد الأنوثة ونظريتها ، وقدمت عدة سلاسل دراسات كُرِّستْ لهذه الموضوعات . وبانتهاء الثمانينيات انتقل الخطاب الأدبى الأنثوى إلى المركز فى الحديث المهنى حتى أن أقوى انطباع لمعلِّق **محطة واشنطن** فى مؤتمر MLA ١٩٨٩ كان سيادة الجلسات المخصصة للنوع Gender .

لكن المرحلة ـ المركزية فى MLA ليست بالضرورة مؤشراً حتمياً للنجاح لأن تنظير الأدب الأنثوى ليس مجرد بويطيقا ، إنه أيضا مشروع سياسى ، وبدقة أكثر ، إنه البويطيقا التى سياساتها واضحة أكثر مما هى ضمنية . إنه يسعى لفهم تراكب ، وتداخل النوع gender ، والنصية Textuality والقوة الاجتماعية حتى يغير البنيات والعمليات التى تضرُّ النساء . إن الافتراضات ، والمناقشات والملاحظات التى تتم ، حتى الآن ، فى حجرة دراسات النوع لها مكانة ضئيلة فى العالم الاجتماعى الأوسع ، أو حتى فى كثير من حجرات الدراسة الأخرى . بالإضافة إلى هذا ، استمرت النساء فى المهن الأكاديمية (وخارجها) بصورة منظمة فى الحصول على أجور ومراكز أقل مما يحصل عليه نظراؤهن من الذكور . إن الاضطهاد على أساس النوع مرحلة ـ مَركزية فى النظرية لكن بنياته لم تتغير جوهريا . إن هذا التناقض فى مهنة الأدب ، بين ازدهار التنظير الأنثوى والأحوال الواقعية لخبرة النساء الاجتماعية والعملية ، قد يفهم على أساس أن فكرة التغيير تسبق دائما التغيير نفسه . وبصورة أكثر تشاؤمية ، يمكن أن تتم رؤيته كنتيجة لانكسار الإجماع النظرى فى المهنة أثناء السبعينيات ، الانكسار الذى أدى إلى نمو النظريات والتنظير (كما يعكسه هذا الكتاب) وإلى قبول التعددية . فى هذه الظروف ، يتم تخفيف التحدى فى تنظير الأدب الأنثوى بكونه مجرد تنظير ضمن العديد من الاختيارات النظرية المتاحة .

تردد صدى هذه التعددية أيضا فى نظرية الأدب الأنثوى . ليس فقط لوجود العديد من نظريات الأدب التى تُغرى الأنثويات ولكن لأنه توجد أيضا نزعات أنثوية عديدة ، تتمايز بتحليلاتها المختلفة لآلية الاضطهاد الاجتماعى للنساء . نتج عن ذلك نزعات أنثوية أدبية متنوعة ، تشمل تساؤلات السحاقيات والملونات التى تمد اهتمام الأنثوية من التمييز الجنسى Sexism إلى التمييز ضد

الجنسية المثلية والعِرْقية Racism . مهما يكن فإن هذا التعدد الصوتى فى تنظير الأدب الأنثوى ، لم يفهم كتسوية ليبرالية . وبدل ذلك قُيِّمَ (اكتسب قيمة) كتنوع للخواص Heterogeneity ضرورى ومنتج ، وكخطاب ، ومناقشة حول الافتراضات الأنطولوجية ، والأخلاقية ، والسياسية والجمالية الضمنية والواضحة والتى تشكل أى مشروع نظرى . إنه إضفاء لقيمة تعبر بوعى عن إدراك أنها صامتة ، وغير مسموعة لأنها لم تنتسب لأى موقع سلطوى للخطاب .

إن هذا التعدد الصوتى يجعل من الصعب تمثيل نزعة الأدب الأنثوى بوضوح فى مقدمة موجزة . ومهما يكن ، فإن التوجيهات النظرية المتنوعة تتضمن مفاهيم وتيماتٍ مشتركةً . يعتبر **فوكو** هذه الاطرادات ، التى يسميها « استراتيجيات » ، أحد الشروط الأربعة للخطاب . تمت الإشارة إلى شرطين من قبل : تشكيل موضوع للتنظير ، أى ، الطبيعة النوعية Gendered للكتابة والقراءة ، وتوفر المؤسسات التى يمكن الكلام عن طريقها ، الأكاديمية على سبيل المثال . والشرط الرابع للخطاب شرط بلاغى أو أسلوبى ، توضحه المقولة الأنثوية المشتركة بأن تلك الأشياء كالمجادلات المنطقية/الخطية والبيان الموضوعى/التعميمى ذكورية ، وتستخدم وسائل بلاغية مختلفة تماما .

إن المفاهيم الاستراتيجية الثلاثة للتنظير الأنثوى هى البطريركى ، ونظام الجنس ـ النوع Sex- Gender ، ومركزية القضيب Phallocentrism والتيمات المتكررة هى الصمت ، والأمر ، والاختلاف والنشاط الجنسى/الرغبة . وفيما يلى ، يتم فحص هذه المفاهيم الثلاثة لتوضيح الاطرادات التى تماثل العبارات المتفرقة لنزعة الأدب الأنثوى كخطاب فى مواجهة نظرية متماسكة ومن ثم يتم دمج ثلاث « مدارس » أو توجهات لبويطيقا الأنوثة ، لكى نحدد دور هذه التيمات المشتركة فى مختلف النزعات الأنثوية ، ونحافظ فى الوقت نفسه على اختلافاتها .

إن [كلمة] بطريركى ، التى تعنى حرفياً « يسيطر عليه الأب » ، تدل على أى مجتمع يمسك فيه الذكور بميزان القوة بصورة منظمة ، إن الإدراك الأنثوى هو أن ثقافتنا بطريركية أساسا . وتؤكد مبادىء اليهودية ـ المسيحية أننا جميعا تحت رحمة الرب ، أى أننا جميعا أطفاله ـ لكنها تؤكد أيضا أن المرأة أكثر شبها بالطفل من الرجل . وتؤكد قواعد النزعة الفردية الإنسانية والليبرالية أننا جميعا كائنات متميزة ، وأخلاقية وعقلانية ـ لكن بعضنا أكثر امتلاكا لهذه الخصائص من الآخرين . حصلت المرأة على مدى القرن الأخير على حق التصويت ، وامتلاك خصائص متميزة ، والحصول على الطلاق ، والوصاية على الأطفال ، واختيار وسائل منع الحمل والإجهاض (بصورة أقل تأكيدا) ، ودخول مجال العمل بأعداد مهمّة (إن لم يكن فى أوضاع مهمة) . صحيح أيضا أن الأحوال الاجتماعية (على الأقل) للمرأة الغربية البيضاء التى تنتمى للطبقة المتوسطة قد تحسنت منذ الحرب العالمية الثانية .

ومهما يكن ، فإن العمل المنتج للمرأة يقع أساسا ضمن الخدمات الصناعية الأقل أجرا (النظافة ، التمريض ، التدريس ، السكرتارية ، إلخ) ، أو تتركز فى قاع سلم الأجور المهنية (لأن المرأة ، كما يفترض ، ستترك العمل لتتبع مسيرة الزوج فى مكان آخر أو لتنجب أطفالا) . وفى الوقت نفسه فإن الوظيفة التناسلية والمنزلية (درب مزدوج) للمرأة ـ تكفل الأطفال وتنشئتهم ، ورعاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسرة ، تبقى بلا قيمة ، وغير مدفوعة ولا يجب ذكرها . وقد يكون الأقل تغيّراً هو النشاط الجنسى للمرأة ورغبتها ، والذى يُحكم ويُشيد بوسائل تخدم بطريقة قابلة للمناقشة الرجال أكثر مما تخدم النساء . تحت هذه الشروط تعيش معظم النساء ؛ إنهن ، كما يذكر عنوان أحد كتب **جوليت ميتشيل** Juliet Mitchell ، « وضع المرأة » ـ وضع يورثه النظام البطريركى .

تقوم مختلف المدارس عن النظرية الأنثوية السياسية (فى مقابل الأدبية) بأساليب متنوعة بتفسير آليات وضع المرأة ، والاضطهاد الاجتماعى الذى تعانى منه . تتصور النزعة الأنثوية الليبرالية أن النساء متساويات مع الرجال أخلاقيا وذهنيا ، لكن تنقصهن فرصة الوصول للمؤسسات الاجتماعية التى تمكن [الإنسان] من التطور ـ الذاتى . وتركز النزعة الأنثوية الماركسية على الطريقة التى تنظم بها الرأسمالية الصناعية عمل النساء ، مؤكدة فى أيدلوجياتها عن الأسرة والأمومة على أن النساء يقمن بإرادتهن بالوظيفة التناسلية الخاصة بحمل وتنشئة الجيل التالى من العاملين بدون أجر ، وبالمثل يقمن بالعمل المنزلى فى رعاية الجيل الحالى بدون أجر ، ويقمن بالعمل ذى الأجر الضئيل لتوفير قوة عمل رخيصة يمكن أن يتم تحريكها فى الاقتصاد وخارجه ، حسب الضرورة . وتلحُّ النزعات الأنثوية الأمريكية الجذرية والانفصالية على أن الآلية الجوهرية لاضطهاد النساء ليست نقص الفرصة أو معالجة عمل النساء ، ولكنها بالأحرى الهويات الاجتماعية الأنثوية والذكرية التى يقدمها المجتمع . وتصف النزعة الأنثوية الأنجلو ـ أمريكية فى التحليل النفسى كيف يتم إنتاج تلك الهويات خلال ممارسات تنشئة الطفل . وتتأمل نزعة الأنوثة ـ الفرنسية فى التحليل النفسى فى كيفية إنتاجها عبر العمليات اللغوية فى كل من المجتمع والنفس . إن هذه القائمة بالنزعات الأنثوية يمكن أن تمتد وتُتقن فى الواقع ، إنها تذكرنا بحقيقة مهمة وهى أن بويطيقات الأنوثة لا تؤسس فقط على النظريات الجمالية ، ولكن أيضا على النظريات السياسية التى تحلل فى المجتمع تلك الأنساق البطريركية الاجتماعية ، والايديولوجية ، والسياسية ، والقانونية والاقتصادية والتى تستثنى النساء من القوة ، ومن فرص التحكم فى حياتهن .

أحد هذه الأنساق هو « نطاق الجنس ـ النوع » ، وهو مصطلح وضعته **جايل روبن** Gayle Rubin فى « **تجارة النساء** » : ملاحظات على « الاقتصاد السياسى » للجنس فى: **(Toward an Anthropology of Women.** Ed R. Reiter, 1975) . ومع أن هذا المفهوم كان موضعا للتساؤل والتعديل (انظر ، على سبيل المثال ، **Australian Feminist Studies, 10,** Summer 1989) ، فإنه كان مؤثرا بصورة رئيسية ويبقى مُنْتِجا أساسيا . فى هذه العبارة ، تشير كلمة « الجنس Sex »إلى الحقيقة البيولوجية للأنوثة والذكورة ، إلى حقيقة أنه يوجد شكلان للنوع الإنسانى ، يتمايزان بالاختلاف فى فسيولوجيا التناسل . وتشير كلمة « النوع Gender » إلى الأدوار الاجتماعية والهويتين السيكولوجيتين اللتين ندعوهما « الأنثوى » و « الذكرى » ، إلى المفهوم الحى الذى لدينا عن معنى أن تكون امرأة أو رجلا . وأخيرا ، تشير كلمة « نظام System» إلى تلك العمليات والمؤسسات الثقافية حيث يرتبط الجنس والنوع ، وهكذا يفهم أن هوية الجنس تحدد هوية النوع : ومن ثم ، فإن وظيفة نظام الجنس ـ النوع هى غرس الحقيقة البيولوجية لاختلافات الجنس مع المعانى الثقافية للأنوثة والذكورة . وبتعبير ما بعد البنيوية ، فإن وظيفته هى بناء الجسم كدال على

المعانى الثقافية .

ويتم تدعيم أن الجنس Sex يحدد النوع Gender بقرون من التفكير الدينى ، والفلسفى ، والعلمى والأدبى . ونتيجة لهذا ، أصبح اعتقادا عاما لسببين على الأقل : أولاً ، لأن الثقافة تدمج معانيه فى شىء طبيعى (أجسامنا فى هذه الحالة) ، ويبدو أن هذه المعانى وهبتها الطبيعة أكثر مما بناها النشاط الإنسانى . ثانيا ، لأننا ولدنا فى نظام ، يبقى غالبا غير محسوس بالنسبة لنا ، وتعلمنا أن **نكون** إناثا أو ذكورا قبل أن نتعلم هاتين الكلمتين أو أهميتهما . وبهذه الطرق ، فإن المعانى الثقافية التى تبتكر خلال نظام الجنس ــ النوع هى ، كما يمكن أن يقول أحد البنيويين ، **مطبّعة** naturalised ، أى أنها تتنكر فى صورة حقائق الطبيعة . ومهما يكن ، فإن مفهوم نظام الجنس ـ النوع (فى كل انعطافاته النظرية المتنوعة) يلح على أن الترابط بين الجنس والنوع ترابط اعتباطى ، ناتج عن الثقافة . تعطى الطبيعةُ الأرضياتِ والمواد التى يبنى منها النوع : أعضاء التناسل الجنسية وعمليات التناسل من حيض ، وتبويض ، وجماع ، وقذف ، وإخصاب ، وحمل وإنجاب لكن النشاط الإنسانى الموجَّه ثقافيا ـ أى ، نظام الجنس ـ النوع ـ يحول هذه الأرضيات والمواد الطبيعية إلى شكلين ثقافيين هما الذكورة والأنوثة ، مع الأشكال التى على علاقة بهما : اشتهاء النوع المغاير ، والحب الرومانسى ، والأمومة . وبإعادة صياغة عبارة **سيمون دى بفوار** (٢٩٥) ، إننا نولد إناثا Female وذكورا Male ، ولكننا نصبح أنثويين Feminine وذكريين Masculine .

إن التوكيد الأنثوى الجذرى على أن الأنوثة والذكورة بناءان ثقافيان يشبه المقولة الماركسية بأنهما أساطير أو أيدلوجيات . ومهما يكن ، فإن الصياغة الماركسية تتميز بأنها تؤكد أن هذه المعتقدات والقيم لا تنفصل عن الحياة الاجتماعية ، ولكنها تُعاش بالأحرى ـ تنغرس فيما نقوله ونفعله ، وليس لها وجود آخر . إن هذا الفهم يسمح بتعريف أكثر دقة لنظام الجنس ـ النوع . وذلك أنه يتكون من تلك الأنساق الاجتماعية التى تَطْبع المعانى الأيديولوجية للأنوثة والذكورة فى أجسام وعقول أفراد بيولوجيين / سيكولوجيين ، بواسطة ممارسات ومؤسسات خاصة ، حتى يمكن أن تُبتكر وتصان علاقات اجتماعية معينة . والشعر ، فى التنظير الأنثوى ، أحد تلك الممارسات المؤسسية institutionalised .

إن مقولة نظام الجنس ـ النوع التى أمدّنا بها التفكير الأنثوى الأمريكى الجذرى تتواءم إلى حدٍّ ما مع مقولة مركزية القضيب فى النزعات الأنثوية الفرنسية بعد ـ البنيوية والتفكيكية . مهما يكن ، بينما لا يعطى نموذج نظام الجنس ـ النوع أية فكرة دقيقة عن الكيفية التى يقوم بها التمثيل أو النصية كنسق من الأنساق الاجتماعية التى تنتج هويات النوع فإن المدخل الأخير يفعل ذلك ، بوسائل مختلفة . فى **المرأة حديثة الولادة** The Newly Born Woman ، استشهدت **هيلين سكسو** Helene Cixous بمركزية القضيب عبر قائمة من المصطلحات المزدوجة :

الإيجابية / السلبية ،
الشمس / القمر ،
الثقافة / الطبيعة ،
النهار / الليل ،
الأب / الأم ،
الرأس / القلب ،
العقلانى / الحسى ،
العقل / العاطفة .

شكل ، محدب ، خطوة ، تقدم ، بذرة ، ارتقاء .
مادة ، مقعر ، أرض ـ التى تدعم الخطوة ، وعاء .
رجل .
امرأة (٦٣) .

إن هذه القائمة تمفصل بوضوح تصورنا الثقافى عن اختلاف النوع ، وليست لدينا مشكلة فى معرفة النتيجة النهائية التى توصلت إليها سكسو ، بالإضافة إلى ذلك ، يتبين أن تلك المفاهيم مغروسة فى اللغة ، وتمتد إلى التمثيل والأدب . وأخيرا ، تخبرنا عن كيفية انتساب كل من الأنوثة والذكورة لبعضهما فى تلك المعانى المتقابلة لكل زوج : إن السلبية هى غياب الإيجابية ، والطبيعة غياب الثقافة ، وهكذا إلى آخر القائمة ، حتى يصل المرء إلى مقولة الأنوثة هى غياب الذكورة . وبهذه الطريقة يتصور مفهوم مركزية القضيب أن الذكورة والأنوثة متكاملتان : إذا تزاوجتا ، تنتجان وحدة (ذكرية) متكاملة .

ومهما يكن ، فإن كل مصطلحين لا يحلان مكان علاقة التبادل أو المساواة . إن المصطلح الأول له الأولوية والقيمة الأعلى فى كل حالة : الأب بطريقة ما أعظم من الأم ، والعقلانى أفضل من الحسى ـ وهكذا إلى آخر السلسلة ، إلى أن نستنتج أن الرجل بطريقة ما أسمى ، وبطريقة ما أكثر إنسانية (أو فى الحقيقة يشبه الرب) من المرأة . وهكذا تبنى اللغة والتمثيل العلاقة بين الذكورة والأنوثة تراتبيا : إنه متقدم وكامل ؛ وهى « نقص معين فى الصفات » ، كما يقول أرسطو ، أو « رجل ناقص » ، « كائن ثانوى » بتعبير القديس توما الأكوينى .

أعادت دى بفوار فى مقدمتها للجنس الثانى تقديم هذه التعريفات « للمرأة » التى قام بها فلاسفة كبار من العصور القديمة والوسطى . فى ذلك العمل ، تستخدم دى بفوار مصطلحات وجودية لتعريف ثقافتنا للطبيعة اللاتبادلية والتراتبية عن العلاقة بين الذكورة والأنوثة . « إنه » فاعل Subject أو ذات Self ؛ و « هى » مفعول Object أو لا ـ ذات Non-Self : أى أنها شئ آخر . إن مغايرة Alterity (كونها شيئا آخر) « المرأة » لها دور فى مساواة الذكورة بالإنسانية ، ومن ثم تجعلنا لغتنا نتكلم عن الرجل Mankind بدلا من الإنسانية Humankind وأن نستخدم ضمير المذكر « هو » (he) بصورة عامة لتمثيل كل من الرجال والنساء . وتشير هذه الاستخدامات إلى عادة فى التفكير إلى (Phallocentrism) ، التى تعنى ، حرفيا ، مركزية القضيب ، رمز قدرة الذكر . الرجل مركزى ، والمرأة مهمشة ؛ الرجل جوهرى ، والمرأة مكملة ؛ الرجل مقدم وأساس ، والمرأة ثانوية : « الجنس الثانى » ، دى بفوار .

إن مفهوم نظام الجنس ـ النوع مفهوم اجتماعى أساسا ، بينما مفهوم مركزية القضيب فلسفى وأدبى أساسا . وتشير الاختلافات بين هذين المفهومين المتصلين إلى ثلاث مجموعات فى تنظير الأدب الأنثوى : التاريخية ـ الاجتماعية الأمريكية ، والتحليل النفسى /التفكيك الفرنسى ، والماركسية /الاشتراكية البريطانية . (تحدد الهويات الجغرافية لكل مدرسة مكان نشأتها أو نفوذها ، إنها لا تعنى أن النزعة الأنثوية الفرنسية لم تنشأ على أيدى الأمريكيين أو أن التاريخية ـ الاجتماعية لم تنشأ على أيدى المنظرين البريطانيين ، وهكذا) . إن نظرية النص الأمريكية تربط السياسات الليبرالية أو الراديكالية بنقد جديد له صفة تاريخية Historicised . أى أنها تحلل تماما النواحى الشكلية والدلالية لنصوص مستقلة حتى تكشف الوسائل التى تعبر بها عن قيم مجتمع بطريركية ، أو مقاومة وحساسية مركزتين حول المرأة .

ويوضح عمل الناقدة الأمريكية **إيلين شوالتر** Elain Showalter هذا التوجه . تكشف فى **ادبهم** A Literature of Their own ، « تقليدا أدبيا أنثويا فى الرواية الإنجليزية » يعبر عن « ثقافة فرعية Subculture فى إطار مجتمع أوسع » ، ثقافةٍ فرعية تكونها النساء « متوحدةٍ بالقيم ، والتقاليد ، والخبرة ، والسلوكيات التى تمس كل إنسان » (١٢) . وترى أن هذا التقليد نشأ على **ثلاثة مراحل** **الأولى** ، الأنثوية The Feminine ، وفيها اعتقدت النساء بقيم مركزية القضيب وبحثن عن المساواة مع الرجال ؛ **الثانية** ، الأنثوية The Female ، وفيها تبيَّنت النساء أخطاءهن ، **والثالثة** ، الأنثى The Female ، وفيها اعتُبرت النساء موضوعا أصيلا فى الفن . ويتولى مقال آخر « **النقد الأنثوى فى البرية** » (١٩٨١) ، تنظير هذه المقولة ذات المنشأ التاريخى عن ثقافة النساء الفرعية بالاعتماد على مفهوم « **المجموعة الخرساء** » ، فى عمل عالمىْ اجتماع من اكسفورد هما ادوين Edwin وشيلى اردنير Shirley Ardener .

وبالمثل ، تنتقل **شوالتر** فى « باتجاه بويطيقا أنثوية » (١٩٧٩) لتنظِّر الممارسة النقدية المتضمنة فى المدخل التاريخى ـ الاجتماعى بابتكار مصطلحين : Feminist) (Critique ، ويشير إلى قراءة مدركة للنوع تكشف الافتراضات والتكرارات والقيم البطريركية ؛ و (gynocritics) ، ويشير إلى قراءة مدركة للنوع تركز على النساء اللائى يكتبن عن خبرة النساء . ويتعارض كلا المنهجين مع ما تدعوه **مارى إيلمان** Ellmann « **النقد القضيبى** Phallic Criticism ، فى **افكار حول النساء** Thinking About Women (١٩٦٨) » ، أى النقد الذى يربط بصورة غير ملائمة كتابات النساء بالجنس والنوع ، أو يتجاهل الكاتبات تماما ، أو يمحو خصوصية خبرة النساء وكتابتهن فى عبارات معممة Universalising .

وبوضعها معا ، توضح آراء شوالتر المؤثرة تماما المشروعات الثلاثية لنزعة الأنوثة فى الأدب الأمريكى : استعادة كتابات النساء التى « فُقدت » فى عمليات النقد القضيبى ؛ وإعادة قراءة الأعمال التى مجدها النقد القضيبى من وجهة نظر تركِّز على المرأة (مدخل « تصورات النساء ») ؛ والتمتع بكتابة تركز على المرأة وترسيخ هذه الكتابة . إنه مشروع تناقش أهدافه وتوسِّع مبادىء الأدب ، وتعطى النساء ـ المجموعة الخرساء ـ فرصة مساوية للكلام عن خبراتهن .

ومن المنظور النظرى للنزعة الأنثوية الفرنسية ، فإن النزعة التاريخية ـ الاجتماعية الأمريكية نزعة امبيريقية تافهة : بيولوجية ، جوهرية ، ومثالية (انظر ، مثلا ، كتاب **تورى موى** Toril Moi الواسع الانتشار **السياسات الجنسية / النصية** Sexual/ Textual Politics (١٩٨٥) . تشير هذه المصطلحات التى يساء استخدامها أكاديمياً إلى الافتراضات المختلفة للنزعتين الأنثويتين عن طبيعة النص الأدبى ، والتأليف والاختلاف الجنسى . ويرى النقاد الامريكيون من أمثال **شوالتر** أن النص **انعكاس** لمعنى سابق ـ لخبرة مؤلفه التاريخية السابقة (الاجتماعية ، والعاطفية ، والسيكولوجية ، الخ) . ومن ناحية أخرى ، لا يتكلم المنظرون الفرنسيون أو الذين يشبهون **موى** ، عن نصوص منفصلة ولكن عن الكتابة ، عن ecriture . إنهم يفترضون بالاعتماد على بنيوية **سوسير** ، وتفكيك **دريدا** ، وتحليل **لا كان** النفسى ، أن اللغة تشكل الواقع الإنسانى ، أن الثقافة تطبع باللغة (أو التمثيل) الهويات الاجتماعية والجنسية فى أجساد وعقول الأشخاص البيولوجيين / الاجتماعيين . ومن ثم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإن النص ليس انعكاسا لمعانٍ سابقة ولكنه بالأحرى جزء من عملية لا تنتهى أبدا لبناء معانى حيواتنا ، وبناء على ذلك لا ينشأ المعنى وينساب من « مؤلف » يسمو بالتاريخ ؛ وبدلاً من ذلك ، تنساب المعانى الثقافية المتضاربة عبر الكائنات الاجتماعية التى تعيد إنتاج التاريخ وقد تغير مساره . وبصورة أخرى ، تستبدل النزعة الأنثوية الفرنسية المقولة الجوهرية ، الإنسانية عن المؤلفة كـ « ذات » معممة متماسكة سيكولوجيا وميتافيزيقياً ، بمقولة ما بعد ـ البنيوية عنها كـ « فاعلة متكلمة » غير منسجمة سيكولوجيا وغير مركزية ميتافيزيقيا .

استجمعت النزعة الأنثوية الفرنسية قوتها فى السبعينيات وتم تحفيزها بنموذج الأنثويات الأمريكيات وتمرد مايو ١٩٦٨ ضد الديجولية والمؤسسات الفرنسية . وحددت دورها فى وقت باكر جدا ، بأنه فحص « الاختلاف الجنسى » الذى ينشأ ويبنى ، مثل معنى النص ، باللغة والكتابة . واتضحت هذه البؤرة بعمل **لوس اريجرى** Luce Irigaray الذى نُقل مثل أعمال **هيلين سكسو** و**جوليا كريستيفا** Julia Kristeva إلى البلاد الناطقة بالانجليزية فى مقتطفات مثل مقتطفات **إيلين ماركس** و **إزابيل دى كورتيفر** Isabelle de Courtivron بعنوان **النزعات الأنثوية الفرنسية الجديدة** **New French Feminisms** (١٩٨٠) ، وعروض مثل عرض **تورى موى** بعنوان **السياسات الجنسية / النصية** وكتابات **جين جالوب** Jane Gallop ، **واليس جاردن** Alice Jardine ، **ومارى جاكوب وآخرين** .

فى منظار المرأة الأخرى **Speculum of Other Woman** (١٩٧٤ ؛ ترجم ١٩٨٥) ، تقرأ **اريجرى** النصوص القاطعة **لأفلاطون** ، **وفرويد** وفلاسفة غربيين آخرين ، تقرأ من الداخل ، ليس فقط ما يقال ، ولكنها تقرأ أيضا النغمة ، والتناقضات ، والمستبعد والمكبوت ـ تقرأ « البقع المظلمة » . وينصب اهتمامها على الفرضيات والمفاهيم المركزية فى الفكر الغربى ، وتهدف إلى توضيح أن « الاقتصاد الممثل » يعكس فقط ذاتيةً ونشاطاً جنسيا واحدا ـ ذكريًّا . وتدعم « المرأة » هذه الذاتية وهذا النشاط الجنسى بالعمل كموضوع للتأمل والنظر ، كالسر والمرآة . « إنها » تتمثل (كما تحدد قائمة **سكسو**) فى ثلاث وسائل ، كلها تكتب تميزها : إما « أنها » كالرجل تماما (إنسانة ، عاقلة ، أخلاقية) وفى هذه الحالة تختفى خصوصيتها ، أو أنها لا تشبهه (طبيعية ، لا عقلانية / حسّية ، لا أخلاقية / معنوية) ، وفى هذه الحالة لا تكون إنسانية كاملة بطريقة أو بأخرى . أو أنها مكملة للرجل (زوجة ، أم ، انعكاس) ، وفى هذه الحالة تكون إسقاطا للذكورة على تعريف ـ الذات . ومهما يكن تنوع التمثيل المستخدم ، فإن النتيجة تلاشى اختلاف الأنثى واستقلالها . وهذا نظام تمثيلى يشتق ، بمصطلحات **اريجرى** ، بواسطة « رغبة فى المثل ، فى المطابق للذات ، الذات (كـ) مثل ، ومرة أخرى فى المتشابه ، الأنا المتغيرة ، ووضعها بإيجاز ، الرغبة فى الذاتى ... المتجانس ... إن الذكر يسود التنظيم التمثيلى »[٢٦] .

فى هذا التنظيم التمثيلى ، يتلاشى استقلال الأنثى ونشاطها الجنسى ـ اختلاف الأنثى ـ : البقعة المظلمة فى قصة مركزية القضيب ، القصة القديمة نفسها . إن الآلية الأساسية هى كبت الأم القضيبية أو الجنسية . يتم تصور الأم باعتبارها لا جنسية ، عذراء ، مثل ـ مريم ، ترغب فقط فى ابن تغذيه باللبن والدموع : وهذا قدر المرأة الأسمى وبضاعتها العظمى . وهذا التصور يوصف فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

النزعة الأنثوية الأمريكية بأنه عقدة مريم / البغى The Madonna/ Whore Complex . ولكنه فى تحليل اريجرى ليس ببساطة عنصرا قابلا للمعالجة فى سيكولوجيا الذكورة . بالأحرى ، إن حذف نشاط الأنثى الجنسى واختلافها فى أسطورة الأم ، حركة ، ناشئة بالإسقاط المركزى للقضيب على تعريف الذات ، - وتأسيس نظامها التمثيلى . إنه يتخلل اللغة والثقافة ولذا تعتقد فيه النساء مثلما يعتقد فيه الرجال . تكتب اريجرى : « إن المرأة فى دورها كأم ، ستستهل تكرار الشيء نفسه ، فى تحقير لاختلافها .

ضد هذا « التصور الذكرى» (Male Imaginary) ، تقدم اريجرى احتمالية لتصور أنثوى Female imaginary - تمثيلا لاختلاف الأنثى ، ونشاطها الجنسى واستقلالها . وحينئذ فقط ، كما تقول ، سيكون من الممكن إقامة علاقة بين الجنسين . إن طريقتها ، مثل غيرها من الأنثويات الفرنسيات ، هى الكتابة - ecriture feminine . إن العثور كتابة على البقع المظلمة ، والتناقضات والفجوات التى يمكن أن ينغرس خطاب النساء خلالها فى مركزية القضيب هى الخطوة الأولى فى هذا الإسقاط . وبعد ذلك ، الكتابة عن كَيْنونة النشاط الجنسى للنساء ، الأم المجنسة Sexualised ، والمرأة المستقلة ، وفى محاولة ذلك ، توجِّه كتابة اريجرى ، مثل غيرها من الأنثويات الفرنسيات ، اللغة والتمثيل . إنها تقدم المحادثات ، وتنشر المناظرات غير المباشرة ، وتمزق التركيب Syntax ، وتستفيد من الالتباس ، وتلجأ للتورية وعدم التوقير والتهكم ، وتمسخ جسد الأنثى ، وتتصور علاقة الأم - الابنة كعلاقة بين كائنين مجنسين ، وتستشهد بالإلهى كصورة لاستقلال الأنثى . إن وسيلتى اريجرى البلاغيتين:استخدامها لمورفلوجيا الأنثى (لمس شفرتى المهبل) كاستعارة للنساء اللائى يتكلمن عن خبرتهن الخاصة ، وتصورها للمرأة كإلاهة يساء فهمهما أحيانا كنزعات بيولوجية أو جوهرية (انظر **سياسة الجنسى / النصى**) . لكن هذا يتجاهل تحليلها الأساسى للطريقة التى تطبع بها اللغةُ والثقافةُ هوياتٍ ونشاطاتٍ جنسيةً معينة فى العقول والأبدان ، والطريقة التى يطمس بها هذا الطبعُ النساء بمحو اختلافهن . إنه يهمل أيضا التعهد باحتمالية « تصور الأنثى » واحتمالية الكلام عن رغبة الأنثى المختلفة (جمعية Plural ، لمسية haptic[٢] ، بلا هدف ، سَلِسَة) وذاتية مختلفة (تبادلية ، منتشرة ، متحركة ، مفتوحة / منتهية) . باختصار ، إنه يهمل فهمها أن أى تغير فى الحالة الاجتماعية والجنسية والذاتية يحتاج إعادة النظر فى عمل **الكتابة الأنثوية ecriture Feminine** .

إن أنصار ecriture feminine الفرنسيين يهتمون بالشعر والأدب أكثر مما يهتمون بوصف طبيعة الكتابة أو منهج نقدى . وتتناولُ المهمةَ الأخيرةَ الأنثوياتُ الأمريكيات المتفرنسات وهكذا تحدد آن روزالند جونز Ann Rosalind Jones فى « **نظريات فرنسية فى الأنوثة** ، French Theories of the Feminine (١٩٨٥) **أربعة أنواع** للنقد الأنثوى الفرنسى[٣] . **النوع الأول هو التفكيك ، تتبع منطق مركزية القضيب فى نص . الثانى هو الصمت المسموع** Hearing Silences ، قراءة ما بين السطور للبحث عن « رغبات العقل أو حالاته التى لا يمكن أن تتمفصل فى الميدان الاجتماعى ولغات مركزية القضيب » (٩٩) . **الثالث هو** ecouter femme ، السمع والتمثيل المتعاطفان والمعلنان للعناصر الأنثوية فى نص . وأخيرا ، توجد القراءة الفاحصة للأنثوية الفرنسية ، وهى قراءة توضح الروابط

بين البنية الشكلية للنص وفهمه الأساسى للأنوثة ، ولكن بدون فرضية النقد الجديد بأن مثل هذا التأويل يمكن أن يكون جمالاً خالصاً ، بلا قيمة Value- Neutral ، وغير نوعى genderless . ربما تكون أهم ممارسة للأنوثة الفرنسية هى الممارسة التى تؤلف هذه المداخل فى نوع من القراءة المزدوجة ، تفكك و (تعيد) البناء فى وقت واحد .

ومهما يكن فإن الأنثويات الماركسية / الاشتراكية البريطانية لا تؤمن بأن إسقاط الأنثوية الفرنسية منتج سياسيا - أو صحيح نظريا . إنها توافق على أن النصوص جزء من عملية البناء الاجتماعى للمعانى والذاتيات . ومهما يكن فإنها لا ترى الكتابة ثورية فى ذاتها . وبدلا من ذلك ، فإنها تعرِّفها كواجهة للأيدلوجيا ، وهكذا ترى أن مركزية القضيب بطريقة ما على علاقة بالشروط المادية التاريخية الخاصة التى تحيا فيها النساء حيواتهن . إن مجرد الطريقة التى تقيم بها هذه العلاقة موضوع لكثير من المناقشات والاختلافات فى هذه المدرسة ، لكن الموقف **الوسطى لميشل باريت** Michele Barrett فى اضطهاد النساء اليوم Women's Oppressintoday (١٩٨٠) يوضح اهتماماتها الرئيسية وتوجهها .

تعرف **باريت** الأيدلوجيا بأنها « العمليات التى تنتج المعنى ، وتختبره ، وتعيد إنتاجه ، وتحوله » (٩٧) ، وتعرف الأدب بأنه مثل نموذجى لها . وفى الإجابة عن سؤال عن كيفية العلاقة بين الأيدلوجيا عامة ، والأدب خاصة ، والشروط المادية ، ترفض النزعة الاقتصادية التقليدية ، أى الرأى القائل بأن كل شىء انعكاس لا يقبل النقاش للعلاقات الاقتصادية أو الطبقية . وترفض أيضا ، من ناحية أخرى ، المقولة الماركسية بعد - البنيوية بأن الأيديولجيا خطاب مستقل ، أو أنه فى ذاته ممارسة مادية . بدلا من ذلك ، ترى أن الايديولوجيا مستقلة **نسبيًا** : أى أن الشروط المادية لا تحدد مباشرة ما يمكن التفكير فيه ولكنها تضع حدودا لمداه . وتلحُّ ، بالإضافة إلى ذلك ، على أن الأيدلوجيا بالرغم من اندماجها فى الممارسات المادية ، والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية ، فإنها أساسا ظاهرة عقلية **لها تأثيرات مادية** . وبالتالى ، فإن النوع لا ينتج ببساطة عن التفكير الذكرى (تآمر الذكر عند **ميليت** Millett وتقليد مركزية القضيب عند **اريجرى**) لكنه بالأحرى ينتج عن ذلك التفكير فى علاقته مع الوسائل الخاصة التى تنظم حياة النساء الإنتاجية والتناسلية والمنزلية .

ومن ثم ، فإن الأدب فى هذا التحليل مجرد وسيلة من وسائل إنتاج وتكاثر علاقات النوع وأيدلوجيا النوع . إن صمت المرأة أثر من آثار نفيها فى الوسط المنزلى الخاص ، وبالمثل نتاج للتنظيمات التمثيلية لمركزية القضيب . إن أسطورة الأم أثر من آثار تقسيم العمل الإنتاجى والتناسلى ، وبالمثل نتيجة لكبت الأمومة / الأنوثة فى تصور ذكرى للذات . ويتم التحكم فى النشاط الجنسى الأنثوى على مستوى القوانين المعادية لمنع الحمل ، والاستعداد (أو عدم الاستعداد) لتدعيم رعاية الأطفال ، والتساهل القضائى تجاه الاغتصاب والاعتداء على الزوجات ، إلخ ، وبالمثل على مستوى اللغة والنصوص التى تمثل النساء باعتبارهن مرغوبات ولكنهن لا يرغبن . ولهذا السبب يحتاج التحليل الأنثوى الماركسى إلى الانتباه إلى أكثر من النص وحده أو إلى الكاتبة فى وضعها التاريخى (كما فى التاريخية - الاجتماعية الامريكية) . إن ذلك يستلزم فهم أن ما يمكن أن تقوله كاتبة والطريقة التى يمكن أن تقوله بها مشروطان بـ : **أولا** ، الأيديولجيا العامة فى عصرها (فى علاقتها بنمط الإنتاج العام) ؛ **وثانيها** ، بايدلوجيا الجمال فى عصرها وبأنماط إنتاج الأدب وتوزيعه

واستقباله ، وأخيرا ، بالخبرة الشخصية والملموسة للمؤلف بهذه الشروط . ويمثل الأدب ، فى هذا النموذج ، انعكاسا رفيعا لواقع سابق عليه وبناء فعالا له .

أوضحت مناقشة النزعات الأنثوية فى الأدب ، وقد تم هنا شرح ثلاث منها فقط ، بعض القصور فى كل نـوع ، ولكن كان لها أيضا فضل عظيم فى تشجيع منظِّرات الأنوثة لفحص ومفصلة فرضيات ممارستهن ، سواء كانت جمالية أو سياسية أو أدبية أو أخلاقية ethical (عن الطبيعة الإنسـانيـة) . لقـد شجعت بعمق نفس نـوع الفحص والتمفصـل فى التنظير عمـوما : سـاعدت عـلى اكتشاف الرجال الشرفاء من النقاد الذين يتغاضون عن النوع .

نظرية الأنوثة فى الممارسة

معك لا أستطيع الحياة –
لابد من حياة –
والحياة انقضتْ هناك –
خلف الرف
يحتفظ القندلفت بالمفتاح –
ليعبىء
حياتنا – بورسلينة –
مثل كأس –
تُنْبَذُ زوجة الدار –
جذابةٌ – أو مفلسةٌ –
سيفر* جديدٌ يَسُرُّ –
يتحطَّم القديم –
معك – لم أستطع الموت –
لأن أحدا عليه أن ينتظر
ليسبل عين الآخر –
أنت – لم تستطع –
وأنا – هل استطعتُ أن أقف
وأراك – تتجمد
ولا يكون لى حق التجمُّد –
امتياز الموت ؟
ولم أستطع الارتفاع – معك
لأن وجهك
سيريك وجه يسوع –
تلك النعمة الجديدة
سهل متقد – وغريب
على عين التوّاقة للوطن –
سوى أنك
تتألق أقرب منه –
سيحاسبوننا – كيف –
أنت – أطعْتَ السماء – تعرف –
أو حاولْتَ –
لم أستطع –
لأنك أشبعْت البصر –
وليس لى مزيد من العيون
ولأنك فُقِدْتَ ، علىّ أن أكون –
مع أن اسمى
رنّ بأعلى ما يكون
على الشهرة السماوية –
وأنت – تم إنقاذك
وأنا – حكم على أن أكون
حيث لا تكون
تلك الذات – كانت جحيما لى –
وهكذا علينا أن نلتقى على البعد

---

* سيفر sevres : خزف فاخر من صنع مدينـة سيفر بفرنسا (م) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنت هناك ـ أنا ـ هنا ـ
مع باب موارب
تلك المحيطات ـ والصلاة
وذلك العون الأبيض ـ
يأس ـــ

(إملي ديكنسون ، رقم ٦٤٠)

ولأن المحيطات تُترك فى قصائد إملى ديكنسون ، كما فى هذه القصيدة ، غالبا بلا تحديد ، فإن كل قصيدة يجب أن تقرأ فى سياق قصائدها الأخرى وسياق حياتها . يؤكد نقاد السِّيَر عادةً على تفرُّد حياتها : خلفيتها المزدهرة فى نيو إنجلند فى القرن التاسع عشر ؛ حصولها على مستوى رفيع وغير مألوف من التعليم ؛ خبرتها بأب بعيد عنها وأم عاجزة ؛ علاقاتها الوثيقة بالنساء ؛ حرمانها الشبقى الواضح فى حوالى الثانية والعشرين من عمرها ؛ انعزالها عن المجتمع فى حوالى الثلاثين من عمرها ، واعتزالها الجذرى وعادة ارتداء الأبيض فقط ؛ وكتابتها فى عزلة نسبية ١,٧٧٥ قصيدة رائعة ، نُشرتْ منها سبعةٌ فقط فى حياتها .

يقلل نقاد الأنوثة من شأن تفرُّد حياتها وعلاقاتها ، ويعلون من شأن الطرق التى شكَّل بها كبحُ معايير مجتمعها للجنس والنوع حياتَها وشعرها . وبالنسبة لهذه القصيدة ، لا يهتم نقاد الأنوثة بكونهم تمدنا بشاهد على أن المبجل شارلز ودزورث Charles Wadsworth كان الـ « حبيب » (سواء كان حقيقيا أو من إبداع رغبتها) الذى كان فقده دافعا لها على كتابة القصائد . إنهم يؤكدون على الطريقة التى تمفصل بها هذه القصائد الرغبة وتصونها ، على الرغم من الكبح والفقد .

ومع صعوبة البؤرة الفريدة للنقد الأنثوى ، فإن قصائد حب ديكنسون تمنحه بؤرة جديدة ، لأنها تقدِّم أسئلة مباشرة عن النوع والنشاط الجنسى . كتبت حوالى ٩٠ قصيدة إلى المرأة أو عنها ، ومئات من القصائد إلى الذكر أو عنه و/أو ـ كما فى هذه القصيدة ـ إلى شخص آخر لا يمكن تحديد جنسه تقدم كل هذه القصائد قصة من أربعة أجزاء : حرمان شبقى غير محدد ؛ ألم مزبك ؛ يأس كالموت ، والتكيف على عدم الشعور الذى يحدث فى اختيار المعاناة ، عزاء الطبيعة ، وتوكيد الوحدة التى تمت باختيار ذاتى ، تمجيد الرغبة التى تستمر رغم الفقد ، و ـ خاصة كتابة ـ الشعر .

« معك لا أستطيع الحياة » يشكل هذا السطر جزءا من هذه القصة . إن فرصته الغائبة فقد شبقى تأكد فى السطر الأول « أنت » « حياة » وشخص ما أو شىء ما أو حتى « أنت » نأتْ بك / الحياة / الحب . إنه كما لو كان كأس التناول ، شيئا مقدسا ، أغلقه قندلفت ، يحافظ على ملكية الكنيسة ويحفر القبور .
أنت / الحياة / الحب / كأس التناول « خلف الرف » ـ تجلس على الرف ، المخبأ خلف الأبواب المغلقة . يوجِّه حفار القبور حياتنا كما لو كانت حياته ، كما لو كان ربة بيت تلقى « البورسلين » المشروخ والمكسور الذى لا تحتاجه .

وهكذا ، يلح التصور الدينى فى المقاطع الثلاثة الأولى ، كما فى أشعار دنْ Donne ، على قداسة الحب الإنسانى ، ويستهل الحجة المجازية للقصيدة بالتسامى بالرغبة . فى الوقت نفسه ، يوحى تصور الوطن (الذى يحفل الاحتفاء به أيضا بذكريات الأسلوب الميتافيزيقى) بوطنية يوحى تصور الوطن بهذا الوطن homelinesهذا الحب ويتضمن قدرته على الإنشاء والتعريف (تضمين يتضح بعد ذلك فى القصيد فى صورة عنَ عين/« تواقة للوطن » a (home-sick) Eye/I محرومة من البصر ومن وجود المحبوب) . وأخيرا ، ينقل هذا التصور المجدول الغيظ والألم حين « يُنبذ » هذا الحب ويفقد قيمته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن السطر الأول ليس فقط احتجاجا ضد الفقد ، لكنه تأكيد لاختيار : لا أستطيع / لن أعيش معك . وينبع هذا التأكيد من خلاصة حُجّة القصيدة . لأن هذه القصيدة ، مرة أخرى في أسلوب ميتافيزيقي ، تم بناؤها مثل حُجة منطقية . يتم طرح القضية في السطر الأول ويتم تطويرها في المقاطع الثلاثة الأولى ، ويتم طرح أربعة أسباب في الدفاع عنها (في المقطعين الرابع والخامس ، وفي المقاطع من السادس إلى التاسع ، وفي المقطع العاشر والمقطع الحادي عشر) ، ويتم ذكر الخلاصة في المقطع الأخير . ومن ثم ، فإن منطق القصيدة ليس خطيًّا فقط ولكنه دائري أيضا ، لأن صور الخلاصة المحْكَمة تعطي تأكيدا مطلقا للسطر الأول . وبالإضافة إلى ذلك ، ترسم الأسباب الأربعة تصورها من القائمة المسيحية للأشياء الأربعة الأخيرة : الموت ، البعث والحساب ، الجنة ، والجحيم . كذا توحي البنية الحقيقية للقصيدة بالطبيعة الرؤيوية لألم المتكلم ، يأس ورغبة .

إن الاستعارة الموجِّهة للسبب الأول في الدفاع (المقطعان الرابع والخامس) هي الموت ، كتيمة مُعَدة بواسطة تصور فقد الحياة وحفار القبور منذ البداية . هذه هي الخطوة الأولى في تحول القصيدة من حالة اضطرارية إلى حالة اختيارية ، وتمت الإشارة إلى ذلك باستخدام الفعل الشرطي (Could not) . إنه مثل (Cannot) في السطر يحمل معنى مزدوجا للمنع والاختيار ، ولكن الموقف الآن افتراض . إن حُجة هذه السطور هي : إن حياتي « معك » ، ستؤدي حتماً إلى لحظة يموت فيها أحدنا ، لا أحد منا يستطيع احتمال هذا الفقد والانفصال (« لم أستطع ... أنت ـ لم تستطع ـ ») ؛ ومن ثم ، لا أستطيع / لن أعيش معك . من المنطقي أن ذلك يبعد الألم الحالي الذي لا يحتمل ، فقد عاطفي يولِّد شعورا يشبه موت الجسد ، يبعده بترحيله إلى المستقبل وبإسقاط مشاعر المتكلم على المحبوب (« لم استطع ... أنت ـ لم تستطع ـ ») .

تستمر البنية الغيبية eschatogical ، التي تتعلق بالأشياء الأربعة الأخيرة ، في المقاطع الأربعة التالية ، حيث تتطور أسباب اختيار عدم العيش مع المحبوب عبر صور البعث والحساب . مرة أخرى الحُجة هي أن استحالة الحدث المستقبلي ـ البعث ـ يمنع احتمال الحدث الحالي ـ الحياة معا . إن البعث مستحيل لأن تذكُّر المتكلم ، إذا كان وحيدا في البعث ، لوجه المحبوب سيجعل وجه يسوع « سهلا » و « غريبا » . ومن ناحية أخرى ، إذا كان مع المحبوب فإن وجه الأخير يتفوق على وجه يسوع . وهكذا يُقاس المحبوب والحب كلاهما تجديفيًّا : « أنت » لي نور وشمس تشبه المسيح ، « نعمة » سابقة على المسيح ، « وطن » أفضل من « الجنة » . إن هذا التجديف ، مثل الاختيار الاضطراري في مطلع القصيدة ، قهري وإرادي معا : « لأنك أشبعْتَ البصر ـ » ، أنا « لم أستطع » اختيار « السماء » ـ كما اخترْتَ . ومع ذلك لا شيء يُعترف به إلا الوهية المحبوب وتسامي الحب . وبهذه المجازات المعالجة بصورة مثالية وسرمدية ، يتم مرة أخرى إبعاد الفقد والألم الحاليين والحماية منهما .

نتيجة لذلك يكون الحساب نفسه موضوع تساؤل . « سيحاسبوننا ـ كيف ـ » يوحي هذا السطر بأن **حقيقة** الحساب هي المؤكدة فقط . إن الذي سيحاسِب غامض بقدر ما يوحي التصور ، أو الاستعارة الممتدة ، بالمسيح ، لكن الضمير يوحي ببساطة بآخرين مُعادين . ويوحي السؤال « كيف ـ » باحتمالية أن ذلك الحب قد لا يُدان ، وهكذا قد لا يكون تجديفيًّا . على أية حال ، تستبعد أسبابُ المقطعين العاشر والحادي عشر كلاً من الإكراه الاجتماعي والديني ، باعتبارهما لا علاقة لهما

بالموضوع . هنا ، يتم تصور اثنين من المصائر الأربعة المحتملة للمحبين في مواجهة الحساب الأخير : مصيرين سيُحاسَب فيهما الحبيبان بصورة مختلفة ، وهكذا « يُدانان » بانفصال سرمدى . إن هذا في ذاته « كان جحيما لى ـ » . وهكذا مرة أخرى تقوم القصيدة بإسقاط فقْدٍ حالىٍّ على المستقبل ، ومن ثم تكسب فضاء نفسيا صغيرا فيه مجال للاختيار : « معك لا أستطيع الحياة ـ » ، حيث أن العيش والموت والخلود معا قد تؤدى إلى انفصال لا يحتمل .

إن القصيدة تنكر مجرد هذا الانفصال ، هذا الجحيم ، لأنهما إذا عاشا متباعدين فإن ذلك لا يعنى أنهما متباعدان ، إذا اختار أحدهما أن يفعل ذلك ، أو إذا تعالى الحب على على الموت ، والحساب ، والجنة والجحيم . هذا هو الاستنتاج الذى يشار إليه بال « هكذا 50 » فى افتتاحية المقطع الأخير ، ويتطور فى الإرداف الخُلفى Oxymoron فى « علينا أن نلتقى على البعد ـ » ، والصورة السريالية فى « باب موارب / تلك المحيطات » . إنه استنتاج يتم الكفاح من أجله بشراسة ، ويقدم درجة ما من التحكم وإثبات ـ الذات ، طريقة ما للحفاظ على الرغبة . وبهذا الاسلوب يتحول « اليأس » إلى « ذلك العون الأبيض ـ » الذى ينفع كالصلاة ، أو أمل ربما كان يجعل الحرمان أقل رؤيوية . هكذا تستحضر هذه الصورة الأخيرة ، مع إشارتها الضمنية لكل من ثوب الزفاف والكفن ، فقداً يحمل الماضى وفقدا تحوّل « بالحجة » ، والكلمات ، والشعر .

إن تفضيل العاطفة (مهما تكن غير متبادلة) والشعر (مهما يكن غير منشور) على الزوجية والأمومة ، أدى بـإملى ديكنسون لأن تعيش حياة اعتبرها مجتمعها (ومجتمعنا) « غير طبيعية » ـ غير انثوية ومن ثم ، بلا شكٍّ خبرتْ ما تسميه فيفيان ر . بولك Vivian R. Pollak « قلق النوع » (ديكنسون : قلق النوع ، ١٩٨٤) . إنها ، حقيقة ، حالة كان يمكن أن تقدِّم لفهم كلٍّ من انعزاليتها والطبيعة الموجزة للقصائد كاستجابة للصراع بين اختياراتها والاختيارات التى يفرضها مجتمعها . إن استراتيجية استجابتها تم وصفها فى إحدى قصائدها الأخرى : « قُلْ الحقيقة كلها لكن قُلْها محرَّفةً ـ » (رقم ١,١٢٩) . إنها حقيقة يتم تعتيمها بالنقد واختيار المقتطفات الأدبية اللذين لا يضعان النوع فى الاعتبار . يركز هذا النقد على الدافع الأخلاقى فى شعر ديكنسون ، ويلفت الانتباه لقصائد الطبيعة ، ويصفها كشاعرة دينية . ولا يؤكد ، بصورة لافتة ، على عدد أو كثافة قصائد الحب مثل هذه القصيدة .

الهوامش

الشعر والنوع Poet'y and Gender فصل ساهمت به باربارا هـ. ميليتش Barbara H. Milech فى كتاب ديفيد بوشبندر David Buchbinder النظرية الأدبية المعاصرة وقراءة الشعر ، وقد صدر الكتاب عام ١٩٩١ .

(١) Jouissance كلمة فرنسية تدل على « اللذة » ، خاصة ، « اللذة الجنسية ، والمتعة » يميز رولان بارت فى لذة النص (١٩٧٣) بين Plaisir (اللذة) Jouissance(المتعة) ، ترجمة ريتشارد ميللر ,New york: Hill and Warg) (1975وفى « حواشى النص » فى هذا العمل ، يلاحظ ريتشارد هوارد : « أن اللذة حالة ، بالطبع ، والمتعة (Jouissance) فعل ، وكليهما ، فى ثقافتنا ، يجب الا نبوح بهما ، إنهما أبعد من الكلمات » .

(٢) لمسية Haptic : متعلقة بحاسة اللمس Touch(الإشارة هنا إلى اللذة اللمسية Haptic Pleasure، فى مقابل اللذة البصرية Visual Pleasure ، التى تعرف غالبا على أنها ذكرية تماما .

(٣) أنظر Making a difference. Ed . G. Green and C. Khan, London: Routledged, 1985 .

واستقباله ، وأخيرا بالخبرة الشخصية والملموسة للمؤلف بهذه الشروط . ويمثل الأدب ، فى هذا النموذج ، انعكاسا رفيعا لواقع سابق عليه وبناء فعالا له .

أوضحت مناقشة النزعات الأنثوية فى الأدب ، وقد تم هنا شرح ثلاث منها فقط ، بعض العصور فى كل نوع ، ولكن كان لها أيضا فضل عظيم فى تشجيع منظِّرات الأنوثة لفحص ومفصلة فرضيات ممارستهن ، سواء كانت جمالية أو سياسية أو أدبية أو أخلاقية ethical (عن الطبيعة الإنسانية) . لقد شجعت بعمق نفس نوع الفحص والتفصيل فى التنظير عموما : ساعدت على اكتشاف الرجال الشرفاء من النقاد الذين يتغاضون عن النوع .

نظرية الأنوثة فى الممارسة

معك لا أستطيع الحياة –
لابد من حياة –
والحياة انقضتْ هناك –
خلف الرف
يحتفظ القندلفت بالمفتاح –
ليعبىء
حياتنا – بورسلينة –
مثل كأس –
تُنْبَذُ زوجة الدار –
جذابةٌ – أو مفلسةٌ –
سيفر* جديدٌ يَسُرُّ –
يتحطَّم القديم –
معك – لم أستطع الموت –
لأن أحدا عليه أن ينتظر
ليسبل عين الآخر –
أنت – لم تستطع –
وأنا – هل استطعتُ أن أقف
وأراك – تتجمد
ولا يكون لى حق التجمُّد –
امتياز الموت ؟
ولم أستطع الارتفاع – معك
لأن وجهك
سيربك وجه يسوع –
تلك النعمة الجديدة
سهل متقد – وغريب
على عين التوّاقة للوطن –
سوى أنك
تتألق أقرب منه –
سيحاسبوننا – كيف –
أنت – أطعْتَ السماء – تعرف –
أو حاولْتَ –
لم أستطع –
لأنك أشبعْت البصر –
وليس لى مزيد من العيون
ولأنك فُقِدْتَ ، علىّ أن أكون –
مع أن اسمى
رنَّ بأعلى ما يكون ،
على الشهرة السماوية –
وأنت – تم إنقاذك
وأنا – حكم على أن أكون
حيث لا تكون
تلك الذات – كانت جحيما لى –
وهكذا علينا أن نلتقى على البعد

---

* سيفر sevres : خزف فاخر من صنع مدينة سيفر بفرنسا (م) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاء الهمس من ورائى :ــ

ــ لزجاجة وسط .

اتخذت جانبا ، ومسحت الأرض بنظرة سريعة اقتربت من السور ، عادة ما تكون بجواره أشياء كثيرة . اعقاب سجائر . قطع من السلك والخيش صراصير وأبراص ميتة . كنا نقذف بها جانبا أثناء كنس الفناء . دققت النظر فى الأشياء دون أن أتوقف . عندما تبحث عن شىء لا تجده أبدا ، أقول لنفسى إننى كثيرا ما رأيتها وقذفتها بقدمى وكانت تطير فى قوس وتسقط بعيدا . تذكرت ذلك القرص من الفلين وكنت قد رأيته أمس خلف المطبخ وترددت فى التقاطه مددت من خطوتى . لم أجده مكانه ، ثم لمحت طرفا منه وكان مختفيا تحت حجر ، لابد أن أحدهم وضعه فوقه حتى لا يطير بعيدا . كان فى حجم الكف ، رقيق السمك . ترددت . هو لا يصلح كسدادة للزجاجة ، ثم التقطته وعدت .

هم هناك . منتشرين فى الفناء . لا يسيرون فى اتجاه واحد . يذهبون ويعودون . يتلكأون أحيانا . يتبادلون الهمس دون أن تتحرك شفاههم . ثمة شعور يسود ، كهمهمة غير معلنة . احسسته فى حركة أجسادهم الدؤوبة غير المبالية ، وعيونهم التى تجوب الأرض فى قفزات سريعة . يعودون للمكان نفسه ويبحثون مرة وأخرى . التفت فى قلق نحو الحراس . كانوا مسترخين على مقاعدهم بعد الطعام . أوسعت من خطوتى ، ولحقت بهم فى الفناء . أحدهم كان متجها يسير وسط مجموعة احتفظت بمكانها فى المنتصف يهمس من حين لآخر بجانب فمه . سرت وراءه ، ووضعت قرص الفلين فى يده . رأيت حركة إصبعيه عندما حاول أن يثنى القرص الذى تفتت فى لحظة ، وبسط يده فتناثر بين أقدامنا . كان القرص على ما يبدو قديما هشا . سمعت همسا بجوارى :

ــ سدادة .

ــ زجاجة وسط .

همست : وماذا بها ؟

ــ وماذا سيكون بها ؟

أبطأت من خطوتى . كان الهمس يتبعنى :

ــ عثروا على زجاجة ملونة .

لونها أزرق جميل .

بأذنين صغيرتين

رأيتها ؟

كل من رأوها يقولون .

يأخذها كل واحد يوما معه .

من قال لك ؟

يقولون

ــ وكيف يحتفظون بها دون سدادة ؟

نهض الحراس . هم فى طريقهم إلى البوابة حيث يتناولون الشاى بجوار كشك الحراسة . افسحنا لهم طريقا وانتظرنا مرورهم . توقفنا عن البحث وكنا لا نزال نسير فى الفناء ، ساعة الإفطار توشك أن تنتهى . كان الهمس بجوارى :

ــ كثيرا ما عثرت عليها . ولم أهتم بها .

ــ وأنا أيضا . كلنا .

ــ ربما فى العصر نجد واحدة .

ــ أو غدا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تداخـــــــلات

وهكذا استنامت الأعضاءُ فى تلك الهنيهاتِ
وهَينْت على الرصيفِ قطةٌ
وغُـصَّ الأسودُ الغيمىُّ فى ماء الخلايا
واستكنَّت فى المكان الآن محسوسات هذا العالم اليومىَ :
جار يُطفىءُ النورَ
طريقٌ جانبىٌ ، فوحُ مرحاضٍ عمومىٌ
جرائد الصباح فى الميادينِ
تشققاتُ وجه عابرٍ
وأنت دائرٌ مع التكرارِ
تَتْرَى فى تواتر الكلامِ
تستعيد اللحظة الأولى من النسيانِ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنتقى غوايةً وشارعاً
وتطلب انفعالاً كى ترى
ورؤيةً كى تستطيعْ
فى آخر الصفِّ كما اعْتَدْتَ ،
غبار العنكبوت الحىِّ فوق الكفِّ
فِطرٌ وامضٌ
ذبابة تطنُّ فى توحشٍ على حوايا رُضَّعٍ وميتينَ
دمدماتُ الصبح فى مدينةٍ تصحو
فأىُّ صورةٍ تولدت ، وأنت تحتكُّ بجثةٍ
وتستردُّ وجه أمِّك البسيطَ ، صوتها الريفىَّ
تشتمُّ روائح النفاياتِ
وقد تتابعت من فرجة الباب كلابٌ ضالةٌ

....

وتلك حالةُ انسحاقٍ قد أناخَتْك على الجدرانِ
قابعاً كحفرةٍ
مليئا بالمخلفاتِ والتخيلاتِ
تلعقُ انفعالك الرثَّ ، وتنزو باللذَّاتِ
تمرُّ بى ، تكررُ الكلامَ عن تشوش الحواس فى الجماعِ
أو تُقرب المرآة من وجهى
فهل هو الشبيهُ من أضلَّنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تلبّستْنى خضرةٌ غيميةٌ
فما تغيرتُ ، وإنما انتحلتُ صورةً وقلتُ فى بساطةٍ ، لا شىء يأتى
واستدمتُ فى التتابع الآلىِّ عالقا بتاريخى
رعاصيا بلا خطيئةٍ
وهكذا ..

بحقيبةٍ وبعض ذاكرةٍ
خرجتُ من القريةِ صباحَ يوم من اغسطس
ابن سادسةٍ وعائلةٍ قرويةٍ
مزوداً بالازدواج والإثم
الخطواتُ المضغوطة تخرفشُ فى الحصى والوقتِ
دقات العجين والنسوةُ يخبزن فى الفجر
كافورُ الطاحونةِ ، ونقيق الضفادع فى المصارف
صحوُ البزوغ المغبش فى محطة ميت غمر
وأجولةُ الفلاحين على المقاعد الحجرية
والقرى الصغيرةُ ، خلف أعمدة التلغراف
متسارعةً ، تتباعدُ من ثنيات الشبابيك
والقطارُ على الأرصفة
يفرِّغُ حمولته من البضائع والبشر
عقدتُ يدىَّ على الصدر ، وتمتمتُ بالفاتحة
وأمى ، مكدودةً ، تضع الأمتعة على الأرفف وبين الأرجل

وأبى يعدُّ ما تبقَّى على أول الشهر
ويشترى جريدة الأهرام
ولوهلةٍ ، فى تلك العتمةِ
كانت عيناى والمكانُ عناكبَ ملونة
وجسمى منفوشا بالقطن والأوراق الميتة
يعكس فوق الجدران حالاتٍ من الوحدة
وكان الوجودُ فى مكان آخر
« فلمن أؤجر نفسى ، أىُّ حيوان تجب عبادته ؟
لأية صورةٍ مقدسةٍ يجب التعرُّض ؟
بأية أكاذيب علىَّ أن أحتفظ ،
فى أىِّ دمٍ أسير ؟ »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

....

مُلوثاً ، ردَّدتُ كالجميع أصبحتُ
فكيف يمكن امتلاك طاقةِ الموتِ على صياغةِ الروحِ
لأنسى ما أريدُ ، أو أكون ما استطعتُ
مُخلِّفاً عناصرى الأولى على الأوراقِ
ليس لى دليلٌ أو شبيهٌ
ليس لى رجعٌ ولا وقعٌ
وهكذا ارتحلتُ

صادفتُ قصراً ، فانتحيتَ عنه أو دخلتُ
وجاءنى صوتٌ : لك المباحُ غير غرفةٍ
فتحتُ وارتددتُ ، كانت وهلةً
وكنتُ فى أرضى وميقاتى كأنى ما برحتُ
غير أنى فجأةً وجدتُ نفسى بين بكَّائينَ
فابتعدتُ مسرعاً ، ولكنى انجذبتُ
وباغتَتْنى خطفةٌ من التيقظِ السحيقِ
إذ تساءلتُ ، أكان ما بداخل المكانِ اللهُ
قال من يبكى جوارى ، أنت قد فككت عقدةَ اللسانِ
قلت ، صاحبى ، وما نطقتُ
أحسستُ جسمى عِهْنةً منفوشةً
مُعلقاً بريشةٍ
ونازلاً على جزيرة تبضُّ من تخومها أشعة الماسِ
ولم يكن ، وقد تقدمتُ محاذراً خداع عينىَّ
سوى الشمسِ تُموِّهُ الثعابينَ
تخفَّيتُ نهاراً فى بقايا طائرٍ
وفى شتات نثرةٍ ضوئيةٍ
رأيت قبوة تشعُّ فى اصفرارٍ دافقٍ
وكلما نظرتُ ، تبيضُّ وتنمو مستديرةً
خدشتُ قشرة السطحِ ، فصرصرت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانْدلقَتْ سوائلُ صمغيةٌ

وساح فى الأرض زلالٌ غامضٌ

وحين ، ذات ليلةٍ ، تحدَّثْتُ بما شاهدتُ فى الحانِ

تجمَّع السكارى حول شيخ قال للساقى : هى الخليةُ الأولى

وصاح عابرٌ ، بل بيضةُ الرُّخِّ

وإذ تبادلا السباب والبصاق

قمتُ أنفضُ الغبار والهاموش عن زجاجتى

مصعداً عبر الخصاص خطوة البراقِ

ساريا كطاقةٍ

فلو كانت لدىَّ قدرة على استعادة [illegible]ائى ، لا حترقتُ

وكان عرشُه على الماءِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكنت واقفا أمام لوحهِ المحفوظِ

قيل ، والفضاء صفحة مطويـةٌ

ماذا تريد ؟ قلتُ آثاماً ونسيانا وغيبا ظاهراً

وأنبياءً غير معصومينَ

واستألفتُ شكلى ، فارتسمت ميتاً بمعجزاتى

وامتلكتُ ما رأيتُ

وفاجأتنى بغتة ، كطلقةٍ كاذبةٍ ، نفسى

وعادنى انقباضُ الحسِّ

فاستخرجتُ أنقاضى من الأحماضِ

واستطلعتُ أمسى

وانضويتُ ، آسنا ، فى بركةٍ تلالأت

وكان أن طلعت من بين النقوش والجداريَّاتِ

واستشرفتُ وادىً ، أنا الشمسُ استدرتُ

وزهرةُ الأفعى على التاج

وفى يدى الموازينُ

وزارعو الحقول فى الجنوب يعزفون لى

فى القارب النشوانِ صاحبتُ نفرتاىَ

وأنشدتُ لها

والقرصُ فى اشتعاله الضوئىِّ فوق النهر والصحراءِ

يُعطى الكائناتِ والنباتاتِ حرارةً وقوةً

نحتُّ وجهى الناحلَ المخروطَ فى معابد الشمسِ

وعشتُ فى حقيقتى ، وفى السؤالِ

لكنى وقد رأيتُ فتنة الأقاليم ابتسمتُ ، واختفيتُ

فهل أكون قد غمضتُ ؟

....

واستغرقَتْنى فكرةٌ تبدَّدت

وأنت تهتدى إلىَّ ماسحاً عنى المساحيق وهبوَ الأتربةْ

وإذ رأيتنى أجهِّزُ المتاعَ والشراعَ كى أُتمَّ لعبتى

تحطُّ بيننا سفينةٌ من الصلصالِ

أو تفك لى رموزك المركبةْ

اقول صاحبى أريدُ ما أرى
تقول لن تُعيد التجربةْ
فهل تدومُ رحلتى ؟
وقد تحدرت بعينىَّ الممالكُ التى امتلكتُ
....
وقفت بين عالمين رأمياً نردى
وحولى يتقافز البهاليلُ
وقلتُ تلك ليلةُ الأباطيلِ
وابقيتُ كتابى فى يسارى ، كاتماً شهادتى
ثم وضعتُ فوق شاهدى رمادى ، وانبعثتُ
بلا عقيدة ولا إرثٍ
أدورُ مثل نقطةٍ تضخمت
وهذه المدينةُ التى تآكلت
تطفو على أنقاضِها
فهل فشوْتُ بين مترفيها ، فاسقاً فيها
وصغتُ عالماً مناوئاً ، وناتئاً
لقد كتبتُ ما كتبتُ
داهنتُ واستشريت حمالاً لأوجهٍ
تدليتُ كحفرةٍ ، ومن جلدى تدفقتْ روائح الذباب والخمر
وفى نهايةِ اليومِ ، تأملتُ طريقة ابنتى فى الحبو والكلامِ
فارتضيت عالمى البسيط ، وائتلفتُ

شابهتُ آبائى ، وأرَّختُ الخياناتِ
وحينما تفرَّدت طبيعتى ، صبأتُ
فما اعتقدتُ فى خلاصٍ أو نبىٍّ
وما انضوَيتُ فى جماعةٍ
وما انتظرتُ
أنا غريزىٌّ ومطوىٌّ على نقائضى
تصوغنى صحائف الأسلافِ
أو تضمنى قوائم الأنصافِ
أستطيلُ فى شرانقى
وأشتهى جَريمةً معلنةً
مهرجٌ بلا نبوءةٍ
ألقى على جسمى ملابسى وموتاى
وأستفيضُ فى ثُمالةِ الحياة ناشزاً عن الجموعْ
وكل ليلة ترودنى غوايةُ الرجوعْ
....
وتستكنُّ الروح فى الآثام والآلامِ
بينما هواءٌ متربٌ يدوِّمُ المخلَّفاتِ فى الصناديقِ
ومسخ يستفيقُ فى زوايا شارعٍ
فأين ينتهى التراسلُ الصوتىُّ ما بين خلاياكَ
وكم يكفيك من تخيلٍ ومن تساؤلٍ لكى تكرر ارتحالك الوهمىَّ
داخلا ، كأنما تغوصُ فى مراياك ، عوالم المكررين

تاركا بقاياك لتصطكّ بها الأصوات فى المقهى
لتلك الرغبةِ الآن صريرٌ ناضحٌ
وللظلام ملمسُ الرخامِ
فامتلكْ يقينَ الضدِّ
انت لم ترث سوى الطقوسِ والنصوصِ
وانتظارِ عودةِ المهدىِّ
فابتكرْ قيامةً بلا ربٍّ ولا شفاعةٍ
وابدأ حديث الشكِّ والإفكِ
لتجتثُّ السلالاتِ التى أبقَتْكَ فى تقويمها الهجرىِّ
تترى فى تواريخ الرعاةِ والمجازاتِ
وأعطتْكَ استكانةً وفكرةً عن اللهِ
وصورةَ القطيعْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأنت غير ما ظننتَ
أنت تعطى الآخرين مظهراً مخادعاً
وتكتفى بوقعك الخاصِ
وإذ يجيئُكَ النعاسُ تُغلق الشبابيكَ
وتغفو فى بواكير الصباح ، بادئاً ، نهايةً أخرى
مُفرَغاً سوى من شهوة الفوضى
وتبقى آخر الصفِّ كما اعتدتَ
وخارج الجميعْ .

وإحكام الرقابة على حركاته ، والتجسس عليه بالصوت والصورة ، وتلفيق التهم ضده وتزوير الأدلة . هذه الحرب حين تعلنها الدولة على مناضل سياسى تكون مادة للحمة بطولية ، لكنها حين تعلن على رجل بسيط فى حاله ليس فى العير ولا فى النفير ، ينشأ هذا الموقف الفكاهى المضحك المبكى ، فسوء التفاهم واضح فى كل تصرف ، والدولة تصارع وهما ، والبطل المسكين لا علاقة له بكل ما يحدث . وقد استطعت بهذا التناول أن أتجاوز الشعور بالقهر الذى تعرضت له شخصيا عام ١٩٨١ وما سبقها من أعوام ، كان بيتى فيها محاصراً بأشرطة التسجيل بالصوت والصورة .

استضافنى مرة الدكتور **لويس عوض** فى برنامج تليفزيونى ، وسألنى لم لا أقود حركة نسائية ، وأنا فى اعتقاده مؤهلة لهذه القيادة . كانت مصر فى ذلك الحين تكافح الإسرائيليين الذين كانوا يحتلون سيناء . وأجبت بأن هناك دائما أولويات ، وأن تحرر الوطن يأتى قبل تحرر المرأة ، وفى رأيى أن قضية المرأة قضية مجتمعية ، وأن المرأة لن تنال حريتها إلا إذا تحرر المجتمع ككل . والمجتمع المتدهور تسوء فيه حال المرأة إلى مالا نهاية . وتبقى لقضية المرأة خصوصيتها التى لابد أن أهتم بها اهتماما خاصا لأنى امرأة ، غير أن هذا الاهتمام لا يستغرقنى تماما ، لأننى أنظر فى اتجاه الوطن بكل رجاله ونسائه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم أكتب سيرة ذاتية فى « **حملة تفتيش** » التى اعتبرها البعض سيرة ذاتية تقليدية أو غير تقليدية . استخدمت مادة ذاتية ، تتبعت من خلالها خطا واحدا من خطوط الصراع النفسى الذى ساد حياتى ، وهو الصراع بين : الرغبة فى الحياة والعزوف عن الحياة . الإقدام والارتداد . الامتداد والتقوقع ، بما فى ذلك من تفاصيل دقيقة عشتها وأنا فى دوامة هذا الصراع . وقد عالجت هذا الخط علاجا روائيا بما فيه من تأزم وانفراج .

العينين نظارات سوداء . اقترب من الغريب سأله عن اسمه وعمله لم يبق أمام صاحب النظارات السوداء التى تخفى عينيه ، سوى استخراج قلبه ولمس عقله والنظر فى تجويف صدره .

وضع الغريب الحقيبة الكبيرة على الأرض . والحقيبة الصغيرة بقيت فى يده . وحاول الإجابة على أسئلة الشخص الذى قطع عليه طريقه . بدلا من أن يسأل الغريب الشخص الآخر عن الحق الذى يوجه بموجبه هذه الأسئلة له .

أخرج له هذا الأخير إثبات شخصيته . وفى اللحظة التى كان يريه إياه . قال له كلمة واحدة : « مباحث » تعكر لون النهار ، وكان سيل المرارة فى أعماق الغريب يجرف فى طريقه كل حشائش السعادات والأفراح العليلة اقتاد الرجل الغامض الشخص الغريب إلى القسم .

فى القسم عرف باقى الحكاية . كان منظره الخارجى يصرخ بالشك فيه . فى اليد حقيبة سامسونايت وارد بلاد بره . تعب الغريب كثيراً حتى حفظ اسمها من بلاد الخلايجة . وعاد إلى بلدته لكى يكتشف أن الجميع يعرفها . وينطق اسمها . كما يقول ، الفول والطعمية والعيش الحاف وحصوة الملح .

فوق جسمه كرنفال من ملابس مستوردة . وعلى العينين نظارة لامعة . وفى اليد الأخرى حقيبة أكبر من الأولى . تشده نحو الأرض . أكد له حضرة الضابط ، أن الحقيبتين كانتا السبب فى ارتياب المخبر فيه . وسأله عن سبب شرائهما .

قال الغريب للضابط ، إن غلو ثمنهما هو السبب.قبل أن يشد الرحال قالت له أمه ؛ وهى تدعو له أن الغالى ثمنه فيه . وأن الرخيص لا ثمن له . بعد أن عمل وقبض أجره .

نزل إلى الأسواق . واشترى من كل صنف أغلاه .. وبمعجزة وازن دخله مع ما أنفقه .

سرد حكايته . وأبرز أوراقه ، وجلس فى الحجز ست ساعات كاملة . وعندما تجرأ وسأل عن السبب قالوا : « استيفاء » ، وشرحوا له أن ذلك إجراء شكلى فقط .

وبعد أن تعبوا من الإبقاء عليه ، أفرجوا عنه بضمان محل إقامته . وعندما خرج ، كانت شمس الغروب الشتوية الباهتة ، تكاد أن تلامس أسطح العمارات العالية . فكر فى المبيت فى دمنهور ولكنه خاف من حجز وتحقيق آخرين . فقرر السفر فى نفس اليوم .

ابتعد عن محطة السكة الحديد . أسلم نفسه لطريق ترابى يوصل إلى بلدته . بعد أن أمسك بأول الطريق الترابى سأل نفسه : متى يجتمع الشمل من جديد ، تحت سقف بيتهم الطينى الذى يحب طراوته ؟

هكذا خرج من كل تعقيدات رحلته . وتصور أنه أوشك أن يصل إلى بر الأمان الذى افتقده طوال سنوات الغربة .

كانت أوهامه تنير ذهنه . لدرجة أنه أصبح يمشى ويرى ما أمامه فى قلب الظلام الذى كان يحيط به . كان يحاول رؤية حدود الأشياء الخارجية من خلال ضباب التعب ، وإن كان التعب قد أمات أى فضول لديه .

أقبلت سيارة . شق ضوؤها الفضاء المعتم شطرين ، مثلما يتم شق المنديل الواحد إلى قطعتين بسكين أو مقص . ولكن ذلك كان يتم للحظة واحدة فقط . يعود بعدها الظلام من جديد .

هاهى قريته ، أنوار بعيدة . ولا يتذكر ما يفصله عنها . هل هو عشرة كيلو مترات . أو نصف هذه المسافة ؟ قبل أن يسافر ، كان أهل بلدته يقيسون المسافات بالوقت . يقولون : ساعة كعابى أو دقائق

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

بالسيارة لاحظ كثرة السيارات التى تمر من حوله . حاول أن يقارنها بندرتها قبل سفره . أجل المقارنات لما بعد راحة الجلوس فى البيت .

جعله الإحساس بالسعادة يرتجف كأنه مصاب بنوبة بـرد ، شعر بـرائحة الشتـاء الريفيـة التى لا توصف . وأحس بعمق الليل ورحابة الأرض . والطرق البعيدة . بعد قليل ، بدأت عيناه تتعودان على الظلام .

على الطريق الترابى ، بدأت ظلمـات أخرى ، تتخلـل النور الذى ينتشر فى روحه . الظلام مساحات حوله ، ولكن ثمـة أنوار نـادرة تخرج من قلب الليـل . والقلب مثقـل برصاص بارد . والعربات التى تمر بجانبه تسابق الريح . ولا يرى سائقوها يده المرفوعة تشير لهم بعد أن يضـع الحقيبة الثقيلة على الأرض .

تسلـل خوف طـارىء ومفـاجىء إلى نفسـه.همس فى خاطره ، أنـه من الممكن أن يتعلم الإنسان كيف يكـون شجاعا . كلما تدرب على الابتعاد عن الخوف .

من حوله كان الليل . والليل هو الذى ترك للطبيعة أن تتكلم . أن تجـرح صمته . ارتجف فـرحـا من الظـلام الرطب . استحضر ذكرياته حتى يتدفأ .

تساءل : هل ما زال فى الناس هنا قطاع طرق يعيشون على شهرة قسوتهم ؟ قطاع الطرق المعروفون له، من كثرة رؤيته لهم فى غربته فى المسلسلات التى كان يقضى معها أمسياته المستطيلة الوجه الممطوطة اللحظات .

كـانت الأسعار الجـديدة ، والتى فـوجىء بهـا بعـد العودة . قد وضعت البلاد فى حالة من النار والرماد .

الجيب خال ، والتدخين جعل صدره يخروش كلما أخذ نفسه . وفى الحقول القريبة منه . تنطفىء أعواد الكبريت بنفس السرعة التى تشتعل بها .

خيالات الليل تناوشه ، أحس الغريب أنه مـرمى هنا وحيد . يعشق وهو على الطريق . أنْ يمسح غربته ووحدته فى أحضان دافئة . عاد بذهنه إلى البلاد التى تغرب فيها رأى ما لم يره أحد غيره . وأعاد خيالـه خلق بلاد كـان يعرفها وحده .

حمد الله أن الوقت شتاء . وإلا كان عرقه مرقه ، بعد هذا المشوار خاصة وأنه ماشى وشايل ومحمل .

توقع أن تكون ليلة جميلة ، ولكن سوادها الحالك سحب من نفسه أى إحساس بالجمال .

مشى دون ثرثرة ، ولم تصل إلى أذنيه قهقهات . وروائح الشتـاء كانت تسعى فى الظـلام حاملـة ذكريـات الليالى البعيدة النائية .

قبـل سفره كـان الليل والنهـار سواء فى الإحسـاس بالأمان ، أما فى لحظته هذه . فإنه يقول : كم يبدو ليل هذه البـلاد ملعونـا ؟ سـأل نفسـه : كيـف يؤسس الـرعـد والبرق ـ عندما يأتيان ـ ليله ؟ الليـل المصرى الطـويل القادم ؟ مشكلته أنه غريب . ولكنه يعرف ـ رغم الغربة ـ أرق شئون بلده .

أخيرا ، هاهى قريته . وتلك هى نفسها العلاّمات التى تركها وراءه . يجرى الزمان ، فى كل مكـان من العالم . سوى قريته . إنه يتوقف ويتلكأ ويـرفض أن يتحرك من مكانه .

هاهى الجميزة التى كـانوا يقفـون تحتها فى انتظـار الأتوبيس الذى ينقلهم حتى محطة القطار . وراءها غرزة لعمل الشاى . والغرزة تسلمه للجسر الموصل إلى البلد ، وآخر الجسر أول داير الناحية . ليسلم نفسه له . وبعـد سيدى الأربعين يحود على يده اليمين ثم على يده الشمال . وبعد خمس خطوات . يـدفع البـاب فيجد نفسـه وسط الدار .

هكذا علمته أمه ، عندمـا كان يخـرج من بيتهم لأول

مرة ، خوفا من أن يتوه فى البلد ، ويلف عليه المنادى بالنداء الحزين عيل تايه ياولاد الحلال » . كلما تقدم ى العمر ازدادت ذكريات الطفولة بهاء ورواء فى ذهنه . وبدت له مثل أحداث الأمس .

اقترب من بيت العائلة حيث أهله . الجامع وراءه عندما كان يقف فوق بيتهم . كان يرى مئذنة قريبة قريبة ، كأنها مبنية فوق بيتهم .

جاشت نفسه بغناء قديم . الصعب فات . فى انتظاره الأهل والأحباب . وأوقات مترعة بالسعادات والهناءات الجميلة ، والأفراح التى حرم منها فى أيام الغربة . وإن كان الشتاء فصل السعال والكلفتة سواء فى الهدوم نهارا والأغطية ليلا . فبعده يأتى الربيع حيث نهارات الحب والتلاقى . ويتلون وجه الطبيعة بكل الألوان التى تعيد للعين التماعها . والأشجار تنبت تحتها مساحات لا نهاية لها من الظلال . والصيف : ليالى الهواء المنعش الجميل المشبع برائحة الأرض المروية حديثا . والخريف : أعذب الأيام . أراضى الحقول تصبح مفروشة بسجادة من الأوراق المتساقطة من فوق الأغصان .

كل إنسان يستطيع أن ينظم فصوله الأربعة كيفما يحب ويهوى فؤاده . إن ما ينتظر الغريب فى بلده أكثر من أن يحتمله قلبه .

أصبح الآن أمام بيتهم . استدار لكى يدخل . خبط رأسه الباب المقفول . لم يحدث من قبل أن أغلق الباب أبدا . حتى وهم نيام . الكلب سبع الليل يحرس البيت . لدرجة أن الباب ، قبل أن يسافر ، لم يكن يتحرك فى حلقه ، وتكونت أمامه ووراءه كميات من الطين ، الذى جف وأصبح يشكل سداً يمنع الباب من الحركة .

لابد وأنه أخطأ الطريق . نظر إلى الحارة من أولها ، هى نفس الحارة التى كان يعيش فيها . وقبل أن يحسم أمره ، هل يخبط على الباب أم ينصرف كان الباب قد تم فتحه من الداخل . أطلت عليه سحن غريبة . لم يرها من قبل أبدا . رجل وامرأة . وأطفال بينهما . والضوء الخارج من وسط الدار انعكس على رجهه . كان يرى ملامح وجوههم على الضوء المتساقط من خلف كل منهم . وجوه مشروخة بالدهشة . تصرخ منها الأسئلة .

سألهم عن أهله . قال اسم والده . ولقب العائلة أنكروا معرفتهم بمن يتحدث عنهم . قال الرجل انه أخطأ العنوان . وأكملت المرأة النمرة غلط . سألهم عن اسم الحارة حارة الضباع قالوا نعم . واسم الشارع الذى تتفرع منه الحارة قالوا داير الناحية سألهم عن اسم صاحب الجامع القريب . قالوا : سيدنا الغريب . هى ذات العلامات التى ولد ليجدها تملأ الدنيا . ماالذى جرى إذن ؟!

بدا أمام سكان البيت شخصا غامضا . لا يعرفون أول حكايته ولا آخرها . استأذنوا منه وأغلقوا باب البيت .

عندما لم يجد شيئا يجلس عليه . كان متعبا لحد الموت . لم يجد أمامه سوى الجلوس فوق الحقيبة الكبيرة ، بعد أن وضعها بجوار الحائط . الذى سند ظهره له . وفوق ركبتيه وضع الحقيبة الأخرى وسند رأسه لها ، لعله أن ينام على هذا الوضع حتى الصباح

كان يتصور أنه ترك وراءه جمر الغربة . حاملا معه طمر العودة ، لمن كانوا فى انتظاره . وأن الأيام القادمة ستصبح زمن غمر القلوب بماء الوداد المعطر بماء الكافور .

كان يتخيل ، وكان يحلم ، ولكن البيت الذى كان بيتهم يسكنه الغرباء . ولم يجد من يدله على من كانوا هنا ، حتى لحظة ترحاله منذ سنوات .

وبدأت السماء تمطر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عابد خزندار

« شحاذون ونبلاء »
قراءة سياسية لألبير قصيرى

وهى رواية لألبير قصيرى ترجمت إلى العربية بهذا العنوان ، ولا أعرف من ترجمها ، وقد قرأت أخيراً أنها تحولت إلى فيلم تحت هذا العنوان أيضاً يمثله أحمد زكى وآخرون لا أذكرهم أما عنوان الرواية بالفرنسية فهو « MENDIANTS ET ORGUEILLEUX» والترجمة الحرفية له هى «شحاذون ومترفعون» على أن الترجمة الصحيحة للعنوان ، إذا أخذنا محتوى الرواية فى الحسبان هى «شحاذون ورافضون» .

وقبل أن أتحدث عن قراءتى للرواية يتعين على أن أقدم كاتبها المصرى للعرب وللمصريين ، فرغم أن قصيرى وهو يكتب بالفرنسية : «COSSERY» كاتب مصرى ، وكتب الرواية ، الواقعية قبل نجيب محفوظ ، إلا أنه لا يكاد يكون معروفاً فى مصر والعالم العربى ، ويبدو لى أنه معروف فى فرنسا أكثر ممَّا هو معروف فى عالمنا العربى . وعلى أية حال فالفرنسيون يعتبرونه واحداً من كبار كتابهم ، خاصة وأن كل أعماله بالفرنسية . وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام هوية الكاتب وانتمائه،عندما يكتب عن واقعه بلغة غير لغة واقعه وقومه ، وأنا بالطبع أقصد قصيرى ، ومعه جميع الكتاب العرب الذين كتبوا عن الواقع العربى ، بلغات غير عربية ، سواء أكانوا لبنانيين أو مصريين أو جزائريين أو مغربيين ، ومعظم هؤلاء كتبوا عن واقعهم العربى المحلى بلغة فرنسية (يبدو لى أن الذين كتبوا عن الواقع العربى بلغة إنجليزية أقل من أولئك الذين كتبوا عنها بلغة فرنسية) ، كيف نحدد هوية الكاتب هنا ، وكيف نحسم الأمر فى قضية انتمائه ، وفى رأيى أن الفيصل هو المحتوى وليس اللغة بوجه خاص ، والشكل بوجه عام ، (والشكل يظل دائما تابعاً للمحتوى) . إذا وجدت نفسى إزاء واقع محلى عربى ، فلابد أن أقرر أن هذا الكاتب عربى ، أو محلى عربى (الواقع العربى واحد ولهذا فإن تعبير «مصرى عربى» أو «تونسى عربى» سقيم وغير صحيح ، ولكننا نستخدمه كأمر مفروض علينا ...) وذلك بصرف النظر عن اللغة التى يكتب بها وصفه للواقع .

والواقع ليس المكان أو الجغرافيا ، الواقع تفاعل بين هذين وبين الإنسان والتاريخ . وقد يكون المكان مسرحاً لأعظم الأعمال الأدبية رواية ومسرحاً ، ولكن لا يمكن أن يقال بأن هذه تصف واقع هذا المكان ، يمكن أن أذكر هنا على سبيل المثال ، مسرحية «كليو باترا» لشكسبير ، ومسرحية برنارد شو عن كليو باترا أيضا ، و «تاييس» لاناتول فرانس ، وهي كلها أعمال أدبية ؛ كانت مصر مسرحاً لأحداثها ، ولكن أيًا منها لم يصف واقع مصر . بل أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، وأتناول «رباعية الإسكندرية» وثلاثية «أفينيون» للكاتب الإنجليزي لورانس داريل ، ومصر وبالذات الإسكندرية والنيل والواحات كانت مكاناً أو مسرحاً لهذه الأحداث ، ورغم ذلك لا أستطيع أن أقرر أن هذه الأعمال تصف الواقع المصري (واقع ما قبل الحرب العالمية الثانية) ، ذلك لأن الإنسان (أو أبطال هذه الروايات) لَيْسُ مصريين ، ولهذا فإن الواقع ينتفي ، لأنه لا واقع بدون إنسان (وبالطبع لا دولة وأيضاً لا أرض بدون الإنسان ، وهذا هو الدرس الذي أملته علينا حرب الخليج ، وما حدث أخيراً من محاولات التفتت في يوغوسلافيا والاتحاد السوفييتي شاهد على ذلك .

صحيح أننا نجد بعض الشخصيات المصرية في أعمال داريل ، في ثلاثية أفينيون (عناوين أجزائها الثلاثة هي : «MONSIEUR» و«LIVIA» و«CONSTANCE» وهي من منشورات دار فابر في لندن) وذلك مثل الأمير حشاد ، وعكّاد ، وهو سوري متمصر ، ولكنهما لا يمثلان الإنسان المصري ، لأن كلاً منهما طارىء على مصر ، ولم يتفاعل مع مكانها وتاريخها العظيم ، وسيتضح لنا ذلك عندما نتحدث عن الإنسان الذي يصفه ألبير قصيري ، وبالمقابل (أي مقابل لداريل) قد نجد كاتبا غير مصري مثل توماس بنشون كتب عدة صفحات عن مصر في رواية عن واقع غير مصري ، نجد أنه رغم ذلك كتب عن الواقع المصري ، لأنه كتب عن الإنسان المصري (راجع روايته V) .

وهذه ليست في الحقيقة مقدمة ، وإن كانت تعتبر من هذا القبيل ، ذلك لأنني أردت منها أن أثبت أن قصيري رغم أنه يكتب بلغة فرنسية ، كاتب مصري حتى الصميم .

ولعل القارىء عندما ينتهي من مقالي هذا سيدرك أنها لم تكن مقدمة فعلاً .

ولكني أجد نفسي مضطراً لأن أكتب مقدمة أخرى - كما أشرت في أعلى المقال - لأقدم قصيري للقارىء المصري والعربي .

والبير قصيري ولد بالقاهرة في عام ١٩١٣ ، وعندما بلغ السابعة عشرة ، رحل إلى باريس لاتمام دراسته ، وأصدر أول أعماله الأدبية في القاهرة ، عندما بلغ السابعة والعشرين من عمره ، وهي رواية بعنوان :- «LES HOMMES OUBLIES DE DIEU» ، وقد سعى هنري ميلر «MILLER» ، الكاتب الأمريكي «مؤلف رواية مدار السرطان» إلى نشر هذه الرواية في الولايات المتحدة . وأثناء الحرب العالمية الثانية توطدت عرى الصداقة بينه وبين لورانس داريل الذي كان في تلك الأيام مقيما في مصر (عدنا إلى داريل والعود أحمد) . وفي عام ١٩٤٥ هاجر بصفة نهائية إلى باريس ، ومازال - فيما أعرف - يقيم بالفندق نفسه ، أي منذ حوالى نصف قرن ، وآخر عهدي به كان في العام الماضي عندما رأيته في جلسته الصباحية المعتادة ، وفي مقهى الغلور في حي السان جيرمان . .

وقد ظهرت روايته «شحاذون ونبلاء» لأول مرة في باريس في عام ١٩٥٥ .

هذا عن الكاتب ، فماذا عن الرواية ؟

أريد قبل أن أعرض لذلك أن أشرح مذهبي في القراءة

(وليس النقد ، لأن النقد في رأيي قد انتهى ، وقد تزامن ذلك مع موت المؤلف) . خاصة وأنني أكتب (ككاتب سعودي) لجمهرة من القراء أغلبها مصري ، ولم يطلعوا على ما أكتبه في الصحف المحلية السعودية والفرق بين القراءة ، والنقد ، هو أن القراءة تبحث عن ماهية النص ، في حين أن النقد يلجأ إلى التفسير لشرح معنى النص ، ومن ثمّ تقييمه والحكم عليه (ردىء جيد ، ممتاز .. إلى آخره) . والنقد قد انتهى لأنه لم يعد - في عالمنا الحديث - أي وجود للمعنى ، أو أي معنى . واختفاء المعنى جاء نتيجة لتفكيك اللغة ونقضها ، وهي الظاهرة التي نشهد نتائجها أو جرائرها في هذه الأيام ، سقوط لغة المعسكر الشرقي ، وهذا لا يعني أن لغة المعسكر الغربي لم تسقط ، وهي إن لم تنته إلى ذلك ، فهي حتماً في سبيلها إليه .

ولكي تصل القراءة إلى ماهية النص ، لابد أن نفككه متجاوزين النص الظاهر ، إلى النصوص الحقيقية التي تنقض النص الظاهر ، وتفجره ، لتولد منه عدة قراءات ، والعديد من الاحتمالات اللامتناهية . على أننا يجب أن نتوقف في النهاية عند قراءة من هذه القراءات . لكي نتعرف على ماهية النص ، وعندما نحقق ذلك فإن هذا لا يعني أن النص قد أصبح منغلقاً ومفروغاً منه ، فالنص يظل دائماً في حالة حياة متجددة ، وقد يحدث أن أقرر أن ماهية النص عن الحب مثلا ، ثم يأتي غيري ويقرر أن النص هو عن اليأس ، والحب ليس بعيداً عن اليأس ، هذا وارد ، والمهم أن النص أصبح في عصرنا الحاضر مفتوحاً ، وهذا يتفق مع ما قرره العديد من الكتاب ، ومنهم **امبرتوايكو ورولاند بارت** . وما قررته هنا لا يختلف كثيراً عما قرره أيضاً العديد من كتاب ما بعد البنيوية .

واختفاء العمل النقدي تزامن مع اختفاء الواقعية التقليدية .

هذه كلمة عن منهجي كقارىء لم يكن مناصاً منها لتوضيح ما أعنيه بمصطلح القراءة ، وخاصة قراءة نص **البير قصيري** ، وهو نص وجدت أنه عن «اللغة» ، وعلى وجه التحديد «رفض اللغة» . ورفض اللغة يتجسد في شخصية جوهر بطل الرواية ، ذلك الإنسان الذي كان بإمكانه أن يكون شخصاً محترماً في المجتمع ، يعيش على دخل لا بأس به . لو استمر في عمله كأستاذ في الجامعة ، ولكنه رفض ذلك ونفى نفسه من الواقع اللا حقيقي واقع «القاهرة الأجنبية» ، ولغته المفروضة ، إلى الواقع الحقيقي ، أو إلى حي الأزهر وما يجاوره ، عائشاً كالشحاذ . وهو هنا لا يتخلى عن قدره . إنه يتساءل (خاصة في البداية) في لحظة من لحظات محاسبة النفس :

"ESU-CE SON DETIN ETAIT D'ETRE UN PROFESSEUR RESPECTABLE, ENSEIG-NANT LE VILS MENSONGES PAR LE-QUELS UNE CLASSE PRIVILLEGIE OPPRI-MAIT TOUT UN PEUPLE." (page 91)

وهو ما يمكن أن أترجمه على الوجه التالي :

«هل كان قدره أن يكون استاذاً محترماً (بروفيسور) معلماً ومروجاً للأكاذيب الدنيئة التي تستخدمها الطبقة الحاكمة ذات الامتيازات لتستعبد شعباً بأكمله .»

ثم يستطرد في مناجاة النص قائلا :

"ET ETAIT-CE TRAHIR SON DESTIN QUE DE FUIR CETTE IMPOSTURE?"

«وهل خان قدره ، عندما أطرح هذا الزيف ؟»

"NUL DOUTE QU'IL ETAIT UN HOMME MARQUÉ, LE PRODUIT D'UNE CIVILISATION ANGOISSEÉ PROSPERANT PAR LE MEURTRE."

«ولا ريب فى أنه إنسان غير عادى ، إنه نتاج حضارة محتضرة ، وجودها مرهون بإفناء الآخرين» .

على أن الظروف - وربما المصادفة - تقوده إلى ارتكاب جريمة مجانية ، ذلك انه يتطوع لمسك حسابات دار بغاء (كانت دور البغاء فى تلك الأيام بين الحربين - مصرحا بها) كما أنه يقوم فى الوقت نفسه بكتابة رسائل المومسات ، دون أن تكون بينه وبينهن أية علاقة جنسية ، وفى أحد الأيام التى يعتبر أجازة بالنسبة لهن يذهبن جميعا إلى السوق لقضاء حاجاتهن ، وتتخلف إحداهن وهى ارنبة ، ويتصادف أن يكون جوهر هناك فى ذلك اليوم ، وفى لحظة من لحظات العماية ، ينظر إليها ، ويجد طوقاً من الإسورة يحيط بمعصمها ، ويُهيأ له أن خلاصه ، وتحقيق أمنيته فى الرحيل إلى سوريا (حيث الحشيش متوفر ، ويزرع بدون رقابة) ، يكمن فى الاستحواذ على هذه الإسورة ، ويندفع بدون وعى إلى قتل ارنبة ، ولكنه يكتشف ما كان يجب أن يكتشفه من قبل أن الإسورة زائفة ، وبالطبع لابد أن تكون زائفة ، إذ كيف يتيسر لمومس تعمل فى حى فقير ، أن تمتلك إسورة ذهبية حقيقية ، وتزول العماية ، ويكتشف أنه ارتكب جريمة مجانية سخيفة ، فيترك الإسورة ، ويغادر الدار .

وفى البداية يحسب أن احداً لن يكتشف ما ارتكبه ، ولكن صديقه يكن نتيجة زلّة لسان من جوهر يتعرف على الجريمة . ويكن هذا إنسان هامشى رافض هو الآخر ، ويعمل من وقت إلى آخر فى ترويج المخدرات ، وهو الذى يزود جوهر بالحشيش الذى يمضغه يوميا . ولكنه فى الوقت نفسه شاعر ممتلىء بالفرح ، وهو لا يبحث عن مجد او شهرة ، ولا يسعى إلى طبع أشعاره ، إن قصاراه أن يشيع أشعاره بين الناس ، ويجلب الفرحة إلى نفوسهم ، وحياته تتوزع بين السجن وأحياء الأزهر ، وهو عندما يعلم بجريمة صديقه يسعى إلى محاولة تدبير مبلغ من المال ، يساعده على الهرب والسفر إلى سوريا ، ثم تأتى المواجهة مع السلطة ، أو مع ضابط الشرطة الذى يعمل فى المدينة الأوروبية (الجزء الذى يلى ميدان العتبة من القاهرة ، هكذا يسميها المؤلف) . وهو ضابط يتبنّى لغة السلطة ، ويؤدى دوره فى خدمتها كتابع ملتزم ، وبالطبع لابد من أن ينغمس فى مفاسد السلطة وانحرافاتها ، إذ نجد أنه غير طبيعى ، لأنه يتطلع إلى إقامة علاقات مع الغلمان ، وخاصة سمير وهو طالب فاشل من أسرة غنية ، وتبدأ المواجهة بين اللغتين ، أو بين السلطة والرافضين فى دار البغاء ، حيث يبدأ الضابط فى الشروع فى التحقيق فى الجريمة ، التى يكتشف الضابط أنها مجانية بدون دافع ، فليست هناك سرقة ، وليس هناك ، كما أثبت الطبيب الشرعى ، أى اغتصاب جنسى الأمر الذى يحار معه الضابط ، ويجد نفسه أمام طريق مسدود . والمواجهة لا تبدأ مع جوهر او يكن ، ولكنها تبدأ مع الكردى ، وهو موظف صغير ومثقف ، ولكنه ثورى رومانسى ، أو ثورى صالونات ، إنه هو الآخر رافض ، ولكنه لا يمارس أى فعل حقيقى يعبر فيه عن هذا الرفض ، وأكثر ما يتطلع إليه ، هو انتشال عقيلة إحدى مومسات الدار ، المصابة بالسل ، من مستنقع البغاء ، دون أن يقدر على ذلك ، لأن دخله لا يسعفه بتحقيق هذه الأمنية ، وحتى لو أتيح له مبلغ ما فإنه يظل دائماً عاجزاً عن أى فعل . وهو يحاول ، فى لحظة من لحظات الهوس الرومانسى ، أن يقتحم أحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محلات المجوهرات ، ليسرق منها قطعاً متصورا أن المسروقات ستساعده على إنقاذ **عقيله** ، ولكنه ، وهذا هو المفترض ، يتراجع فى آخر لحظة .

والمواجهة بين **نور الدين** الضابط **والكردى** ليست مواجهة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، بالرغم من أن **الكردى** يحاول أن يتصدى للضابط ، بلهجة تتسم بالاحتقار والاستفزاز ، وهى ليست مواجهة لأن الضابط بخبرته ، وتمرسه بالعمل البوليسى ، يدرك من أول وهلة حقيقية **الكردى** ، وأنه عاجز عن أى فعل ، وحتى عندما يصرح **الكردى** بأنه هو الذى قتل أرنبة ، فإن الضابط لا يكترث لهذا التصريح ، لأنه متيقن من أن **الكردى** ثورى صالونات ، ويمكن أن يكون هدفاً لشهوات **نور الدين** المنحرفة ، والمواجهة الحقيقية تحدث فى أحد المقاهى فى حى الأزهر (قهوة المرايا ، ويبدو أنها قهوة الفيشاوى) بين **نور الدين وجوهر ويكن** ، **والمؤلف يجمع كل ابطاله فى هذا المقهى** ، **إذ أن هناك أيضاً الكردى وسمير** . **ونور الدين** . بماله من خبرة بوليسية ، يدرك منذ البداية أن جوهر إنسان غير عادى ، وأنه يختلف عن كل الآخرين الذين تعامل معهم فى عمله ، وكل الدلائل توحى **لنور الدين** ان **جوهر** مثقف حقيقى ، وأنه لا ينتمى إلى هذه البيئة الشعبية الفقيرة ، ولو انه ارتضى أن يعيش فيها بدون عمل ، وهذا فى حد ذاته أمر يضاعف حيرة **نور الدين** الذى يدرك أن **جوهر** يستطيع أن يعمل . وينجح فى تحقيق دخل طيب ، ولكنه لا يفعل شيئاً من ذلك . وينتهى الأمر **بنور الدين** إلى أن يجد أنه إزاء لغز غامض ، بل وأكثر غموضاً من الجريمة ذاتها ، وبالطبع يحاول أن يستفز **جوهر** ليصل إلى اكتشاف حقيقة أمره ، وهكذا تبدأ المواجهة ، التى يمكن أن ندرك أبعادها ، من الحوار الذى يدور بين أبطال الرواية فى المقهى (سأترجم الحوار من اللغة الفرنسية دون أن أثبت النص الفرنسى لكيلا يطول المقال) . :

يكن : (مخاطباً رجل الشرطة : نور الدين) : ليس القانون ، هو الذى يهمنا ، إنما الإنسان . وما يهمنا هو أن نعرف لماذا يقوم إنسان مثلك بضياع عمره فى القبض على مواطنيه ، بدلاً من أن يستمتع بحياته القصيرة ، إننى أجد هذه المهنة غير طبيعية .

نور الدين : ولكننى لا أفعل سوى حماية المجتمع من المجرمين ، أى نوع من الناس انتم هل تعيشون خارج الحقيقة ؟

جوهر : «الحقيقة التىّ تتكلم عنها ليست إلاّ احكاماً مسبقة ، إنها كابوس اخترعه الإنسان .»

نور الدين : «ولكن لا توجد ثمة حقيقتان»

جوهر : «بل ثمة أولاً الحقيقة المتولدة من الزيف ، والتى تتخبط فيها كما تتخبط سمكة وقعت فى شبكة الصياد»

نور الدين : «وما الحقيقة الأخرى » .

جوهر : «الأخرى هى الحقيقة المشرقة التى تعكس بساطة الحياة ، لأن الحياة يا سيدى الضابط بسيطة . ما الذى يحتاجه الإنسان لكى يعيش ؟ مجرد كسرة من الخبز»

يكن : «ومعها قليل من الحشيش يا استاذى»

جوهر : ليكن يا بنى .. وأيضا القليل من الحشيش»

نور الدين (باستنكار) «ولكن هذا نفى لأى تقدم»

جوهر : «ولكن ينبغى أن نختار . إما التقدم وإما السلام» .

يكن :ـ «وهكذا يا سيدى فإننا نتخلى لك عن التقدم ، فعش معه ناعماً ، ونتمنّى لك كل السعادة»

وهنا يحاول **نور الدين** أن ينبس ببنت شفة ولكن فمه لا يطاوعه على الكلام . لقد انبهر بشخصية **جوهر** .هذا إنسان يتحدث ببساطة وعفوية عن السلام (أو الطمأنينة) ، وكأنه شيء فى متناول اليد ، فى حين أن العالم يتسعّر من حوله . وطفق يردد بينه وبين نفسه : السلام . إن مظهر **جوهر** لا ينبىء عن مخبره . النظرة العجلى تقرر أنّه مثقف ، فاشل ؟ انتهى به الأمر إلى الإحباط ، واليأس ، ولكن الوجه الشاحب الذى لا يشوبه أو يعيبه أى ورم ، واللغة الرفيعة ، والهيئة المترفعة .. كل ذلك يكذّب النظرة العجلى ، ولكن المعضل أو الأمر المحيّر ، الذى يهُون إزاء لغز الجريمة نفسها ، هو كيف ارتضى مثل هذا الإنسان الواعد ، بأن يعيش فى القاع ، ويعيش فيه هانئاً ، ومطمئناً ، لا يكترث لشىء مهما جلّ أوهان ؟

وهل اكتشف السلام فى الحياة فى غمار المسحوقين ؟ إن التقارير الأولية التى تلقاها **نور الدين** من مخبريه ، افادت بأنه يعمل كاتباً فى دار البغاء التى تملكها ست **امينة** ، ولهذا لم يعره أى اهتمام ، وفى حسبانه أنّه مجرد خادم أو مرمطون ، أو مجرد بائس أو شحاذ تعطف عليه الست **امينة** وتجود له بالفتات ولكن كل شىء تغير ، بعد أن رآه عيانا . واستمع إليه ، وحضر مجلسه ، وانتهى إلى شىء من اليقين بأنّه القاتل ، ولهذا أقدم على مجابهته ، والتصدّى له فى محاولة لتعريته والكشف عن حقيقته بهذا السؤال ؛ وهو لابد أن يكون عن السلام الذى يقحمه **جوهر** على كل سؤال يتصدّى للإجابة عليه .

يقول **نور الدين** وهو يحدق فى وجه **جوهر** ، ملتمساً الجواب فى الوجه ، إن لم يجده فى الكلام : «ما السلام» .

فيجيبه **جوهر** قائلا : «السلام هو ذلك الذى تبحث عنه» .

نور الدين : «يالله ! وأنّى لك أن تعرف ما أبحث عنه . إننى أبحث عن قاتل .! وهنا يتدخل **يكن** الذى كان جالساً معهم فى المقهى ، ولم يشترك فى الحوار حتى هذه اللحظة . يتدخل قائلا :

«اسمح لى يا صاحب السعادة (مخاطباً الضابط) ان أصاب بالدهشة ، لأننى مازلت أتساءل : لماذا لم تأخذ اعتراف **الكردى** مأخذ الجد ، وأن الفضول يلح على فى أن أعرف الجواب عن ذلك .»

ويكن فيما قاله كان حريصاً على أن ينفى التهمة عن أستاذ **جوهر** ، ويبعدها عنه . ويستمر الحوار ويمضى لغايته ، وأنا هنا أتجاوز شيئاً منه لكيلا أطيل على القارىء ، واتوقف عند المحطات التى أجد أن لا مناص من الوقوف عندها ، واهم محطة هى الجريمة نفسها ، تلك القضية التى تقض مضجع الضابط **نور الدين** والتى يتحدث عنها قائلا :

- يتعين علىّ أن أعترف ، بأن هذا أول تحقيق ، أقوم به لجريمة من هذا النوع .

فليست ثمّ دوافع مادية ، وليس هناك أى أثر يدل على السرقة ، وكل ذلك يقودنى إلى الاستنتاج بأننى إزاء جريمة مجانية .

وهنا يتدخل **يكن** ساخراً :

- «جريمة مجانية !! إنك حقاً صاحب عقل نفاذ ، وإننى اعتذر يا صاحب السعادة فقد حسبت حتى الآن انك صاحب عقل سادى وعنيد .

ويأتى الدور على **جوهر** ؛ لكى يصحح مقولة **يكن** ، أو على الأصح يثريها قائلا :

- «أنت مخطىء يا صديقى **يكن** ، عندما تظن أن السيد الضابط ذو عقل مقفل ، ذلك لأنه حلل الموقف كما ينبغى

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

للتحليل أن يكون ، ومع ذلك فإن لى بعض التحفظ ، وينتفض **نور الدين** قائلا : وما ذلك ؟

يبادر جوهر بالإجابة على ذلك ساخراً أو مقرراً لحقيقة لا تخضع للجدل قائلا :ـ

«وهل تخضع الجريمة المجانية لمساءلة القانون ؟ وهل تختلف فى حقيقتها

ـ على سبيل المثال ـ عن الزلازل أو الكوارث الطبيعية ؟».

وسواء كانت الجريمة مجانية أم لا ، ورغم اقتناع **نور الدين** بأنها فعلاً مجانية ، فإنّه كضابط شرطة ، لا يملك سوى أن يتابع التحقيق بإصرار وعناد ، مثله مثل **جافير** ضابط البوليس فى رواية **«البؤساء» لفيكتور هوجو** . ولأنه مقتنع قناعة أولية بأن يكن يعرف المجرم الحقيقى ، فإنه لا يفتأ فى اقتناص الفرص ، أو اختلاقها ، لمقابلة **يكن** **وجوهر** ، ونصب الشراك لهما لكى تصدر منهما فى حين غفلة كلمة أو كلمات تفشى بسرهما وتفضحه ولكن محاولاته كلها تنتهى إلى الإخفاق ، ويصطدم بجدار صلد ، **فيكن وجوهر** ينتميان إلى لغة أخرى ، لغة ابتدعاها فى مقابل لغة المجتمع التى ينتمى إليها **نور الدين** ، ولهذا فإن أى حوار يقيمه معهما لا يفضى إلا إلى الازدراء به . إنه على سبيل المثال يرد على نظرية **جوهر** فى أن الجريمة المجانية لا تختلف عن الكوارث الطبيعية مقرراً :

ليس لزلزال الأرض أى منطق ، إنّه قضاء «-FATA LITE"

يرد جوهر :

ـ «ولكن الإنسان أصبح قضاء على أقرانه ، لقد أصبح الإنسان أسوأ من الزلزال الأرضى ، إنه على أية حال يحدث أضرارًا أكثر ، ألا توافقنى يا سيدى الضابط على أن الإنسان منذ زمن قد تجاوز كل ما أحدثته الطبيعة فى كوارثها من رعب ؟

نور الدين «بإصرار مهزلى» :

«ولكنى لا أستطيع أن ألقى القبض على زلزال أرضى »

ويتدخل **يكن** :

«والقنبلة ، هل تستطيع أن تقبض على القنبلة ....»

والمغزى واضح فإذا كانت الزلازل من صنع الطبيعة ، ولا حيلة لرجل الشرطة حيالها . فإن القنبلة النووية من صنع الإنسان لتدمير الإنسان ، وهى أشد هولاً من الزلازل ، وواجب رجل الشرطة حماية الإنسان من الإنسان .

يجيب **نور الدين**

«لم نخرج عن الهزر . لا يا **يكن** افندى ، إننى لاأستطيع أن ألقى القبض على القنبلة» .

يكن :

«وإذن فأنت تتقاضى نقوداً بدون مقابل . وأنا لا أستفيد شيئاً تلقاء القبض على قاتل بائس ... وآه لو كان بوسعك أن تلقى القبض على القنبلة .» .

وبالطبع ينتهى الحوار إلى طريق مسدود ، لا يخرج منه نور الدين بطائل يقدم له دليلاً أو مستمسكاً على مرتكب الجريمة ، الذى أصبح مقتنعاً بأنه جوهر ، إنه حوار بين لغتين ، بينهما برزخ لا يبغيان ، ولهذا يقرر اللجوء إلى أساليب الشرطة المعروفة .

وهل تستطيع مثل هذه الأساليب أن تخترق اللغة الرافضة ؟

والجواب بالطبع سلبى ، أى لابد أن يكون نافياً ومنفياً ، فاللغة السائدة وجدت منذ أن وجد الكون نفسه ، ولكن قامت إزاءها لغة رافضة ، ولم تتمكن اللغة السائدة رغم سطوتها وسيطرتها أن تقضى على اللغة الأخرى ، أى

اللغة الرافضة . وهذا ما يقوله لنا البير قصيرى ، ولكنه لا يقول ذلك بطريقة مباشرة أو تقريرية ، أو خطابية ، إنه بوسط الفن بين ما يقوله ، وبين ما يتعين علينا أن نتخيله ، وهذه هى وظيفة الفن ، فن الرواية بالذات ، إنه تقنية ، وتقنية على أعلى مستوى إبداعى ، ولفهم هذه التقنية ، لابد من الاستعانة بأدوات النقد التقليدية ، وبالذات المشروع الأرسطى الذى ينص على أن الدراما تتألف من ثلاثة أقسام : المعطيات والانقلاب أو التحول : بـ PER-IPETEIA ، ثم التعرف ANAGNORISIS وفى العادة فإن الحدث ، أو «PLOT هو الذى يفضى إلى التعرف .

وهذا المشروع ولو أنه يصف الدراما ، الا اننا يمكن أن نستعيره لوصف الرواية ـ وكاتب الرواية ـ وهو كلام ينطبق على كاتب الدراما ، قد يستعين بحدث فرعى SUBPLOT ، للتمهيد للحدث الاساسى . ولو أن هذا يخالف قانون الوحدات الثلاث لأرسطو ، «حدث واحد فى مكان واحد . فى زمان واحد» . ولكن شكسبير كما هو معروف قد نقض هذا القانون وخاصة فى مسرحيته «الملك لير» إذ أدخل حدثا موازياً لحدث الملك لير ، هو حدث الدوق جلوسستر . ووظيفة الحدث الجانبى هنا هو التمهيد والتوطئة للتعرف الذى ينتج عن الحدث الأساسى ، بحيث لا نفاجأ عندما يحدث التعرف ، بل ونتهيأ له . وقد يلجأ الكاتب فى سبيل ذلك إلى وسيلة أخرى من قبيل ما يعرف بالـ MISE EN ABYME ، وهو فيما أعرف اصطلاح من وضع اندريه جيد . والمصطلح يشير إلى وجود رواية داخل الرواية ، بحيث تكون الرواية الأولى المصغرة مرآة للرواية الأم ، وهذا ما صنعه اندريه جيد، فى رواية «مزيفو النقود» حيث أن احد أبطال هذه الرواية يكتب نصاً مماثلاً للنص الذى يقدمه السارد .

وعنوان الرواية بالفرنسية هو «LES FAUS - MONNAYEURS . وقد توجد أيضاً مسرحية داخل المسرحية ، كما هو الحال فى هاملت لشكسبير ، حيث يقوم هاملت بعمل مسرحية تعكس المسرحية الأم ، وتوطىء للتعرف الذى ينتهى إليه أبطالها وخاصة الأم .

ونحن نجد غير مثال على التعرف الذى يوطىء له الحدث الجانبى ، والذى يبدو لى لأول وهله أنه دخيل على النص ، وكأنه حدث مجانى GRATUIT تماما مثل الجريمة المجانية . ومن ذلك القبيل الحدث الجانبى فى قصة «الميت» THE DEAD» ، وهى القصة الأخيرة لجيمس جويس فى مجموعة الدبلنيين DUBLINERS» والحدث الجانبى هنا هو المواجهة بين بطل القصة «جبريل كونروى» والخادم «ليلى، حيث يسالها جبريل عما إذا كانت مواظبة على مواصلة الدراسة ، وهو يريد من وراء ذلك أن يقيم علاقة أو حواراً معها ، ولكنه بالطبع حوار فاشل ، وذلك لأن السؤال أصلاً سخيف ، لأنها لا يمكن أن تعمل كخادم إلا إذا تركت الدراسة ، وهو ما يذكرنى بالحوار المحبط بين بشار بن برد وعم المهدى ، إذ قال الراوى إن بشاراً كان يلقى إحدى قصائده مدحاً فى المهدى ، وهو كما نعرف كان ضريراً ، وعندما فرغ من إلقاء قصيدته بادره عم المهدى قائلا : «ما صنعتك يافتى» فرد عليه الشاعر الصائغ الأعمى ، أى انه صاحب صنعة واضحة وهى الشعر ، قائلا : «أنا اثقب اللؤلؤ .»

نعود إلى جبريل ، وقد أدرك أن سؤاله سخيف ، وحاول أن يستدرك الذنب بالعذر ، ولكنه كان عذراً اقبح من ذنب ، إذ أهانها بأن أعطاها عدة بنسات بفجاجة ، الأمر الذى أهان كرامتها ، وبالطبع رفضت هذه البنسات فى البداية ، ثم استسلمت وقبلتها ، وكان جبريل يريد أن يقول لها أنها خادم ، رغم أنه فى البداية سالها عما إذا

كانت تواصل الدراسة ، والمهم اننا نفهم من هذا الحدث الجانبى الدخيل على القصة أن جبريل غير موفق فى علاقاته مع الجنس الآخر ، ولهذا فإننا لا نفاجأ فى نهاية القصة ، عندما نعلم أن زوج جبريل ، لم تشعر نحوه بأى عاطفة من الحب ، وانها احبت إنساناً غيره .

وقصيرى يلجأ الى التقنية نفسها ، ويقدم لنا حدثاً جانبياً لا علاقة له بالعقدة او الحدث الأساسى ، ولكنه يسهم إسهاماً كبيراً فى إقناعنا بالتعرف . وهذا الحدث يتلخص (والتلخيص دائماً مخل) فى اقتياد بعض المتعاركين الذين اشتبكوا فى معركة فى احد المقاهى إلى القسم الذى يعمل به ضابط الشرطة **نور الدين** ، والمتعاركون لا ينتمون إلى المدينة الأوروبية التى يفصلها ميدان العتبة عن قاع المدينة . مدينة **جوهر** و**يكن** ، و**نور الدين** يدرك من الوهلة الأولى ، وبحكم خبرته أن ثلاثة من البلطجية الأشداء اعتدوا على شحاذ بائس لا قوة له ، والشواهد التى تتمثل فى الكدمات والندوب التى تحيط بالوجه والجسم تثبت ذلك ، هذا فضلاً عن كلام الشهود ... الخ ولا يتبقى لإقفال المحضر ، وإنهاء القضية إلا اقوال المجنى عليه ، إذ أن تظلمه او شكواه هما وحدهما المبرران لوجود القضية نفسها ، وبدون ذلك لن تكون ثمة أية قضية ، ولهذا يتوجه نور الدين لأخذ اقوال المجنى عليه . ولكن هذا ينظر إليه بشذر من عينيه المكدومتين ، ويرفض أن يستجيب لمطالبة **نور الدين** مقرراً انه لم يتعرض لأى اعتداء ، وعبثا تذهب كل محاولات **نور الدين** ، وينتهى الأمر به إلى اليأس والإحباط ، وبالطبع يفرج عن المتعاركين ، هذا الحدث كما قلت يفضى إلى التعرف ، والتعرف هو إدراك بطل من ابطال الحدث أو الدراما أو الرواية للعلاقة الحقيقية التى تربطه بالآخرين .

التعرف على سبيل المثال فى **مسرحية اوديب** **لسوفوكليس** يتحقق عندما يدرك **اوديب** أنه قتل أباه الحقيقى ، وتزوج أمه . والتعرف هنا يتحقق عند **نور الدين** إذ يدرك أن المجنى عليه ينتمى إلى لغة أخرى . و «مجتمع آخر» وأنه لو خان لغته ووشى بأفراد «مجتمعه» فإنه لن يستطيع أن يعود إليه ، وبالطبع لا يستطيع أن ينتمى إلى مجتمع المدينة الاوروبية «مجتمع الأغنياء» ، ويصبح معلقاً بين السماء والأرض .

صحيح ان أفراداً من مجتمعه «مجتمع القاع» قد اعتدوا عليه ، ولكنه صراع بين أخوة فى شريحة واحدة ، ما يلبث أن ينتقض ، ولن ينفض به إلى النفى .

ثم إن **نور الدين** كضابط شرطة ، من واجبه أن يحمى الأغنياء من مجتمع القاع ، والجريمة التى ارتكبت لم ترتكب فى حقهم ، فمن الطبيعى أن يستسلم للأمر ويعتبر الحادث ، وكأنه لم يكن .

وفضلاً عن ذلك كله ، فإن لديه هما مؤرقاً يريد أن يفرغ له ، وهو العثور على القاتل ، الذى قتل البغى ارنبة . والذى أيقن أنه سيضع يده عليه ، خاصة إذا اعترف **يكن** الذى اكتشف القاتل **جوهر** وتعرّف عليه : وهذه المره ، كما قلت ، لن يجدى أى حوار ، ويتعين عليه أن يلجأ إلى الوسائل البوليسية المعروفة ، والمشروعة فى عرف مجتمع المدينة الأوروبية ، وفى مقدمتها بالطبع التعذيب والتمثيل . وهذا ما يلجأ إليه فعلاً إذ يقبض على **يكن** ، ويطلب منه أن يعترف على صاحبه **جوهر** ، وبالطبع ايضا يرفض **يكن** ذلك ، تماما كالمجنى عليه فى الحدث الجانبى الذى مرّ الحديث عنه ، وعندئذ يسوق **نور الدين** كل انواع العذاب ، ولكن **يكن** يرفض أن يخون لغته ، أو طبقته ، وعلى حين غرّه ، وفى اثناء عملية التنكيل ، ينطلق المدفع مؤذنا بالظهيره ، وعندئذ يصرخ **يكن** قائلا :

IL EST MIDI , BONNE GENS.

ـ إنها الظهيرة ، أيها القوم الطيبون .

وعندها تتجمد يد رجل البوليس ، التى كانت توشك أن تنهال من جديد على يكن ، نتيجة للذهول الذى تغشّاه .

ولا يملك إلا أن يقول :

ET ALORS?

ـ وماذا إذن ؟

ويجيب يكن :ـ

-ET BIEN! JE PENSE QU IL ETS L'HEURE DE MANGER. J'AI FAIM.

ـ حسن ، إننى أظن أنها ساعة الغداء ، إننى جوعان .

وهنا يزمجر: ر الدين قائلاً :

-JETTEY- LE- DEHORS, JE NE VEUX PLUS LE VOIR.

ـ القوة إلى الخارج ، إننى لا أريد أن أراه مرة أخرى .

وهكذا يتحقق التعرف ، وتفشل اللغة السائدة فى سجن اللغة الرافضة .

فضلاً عن أنه لم تكن هناك جريمـة ، فالقتيـل ارنبة لا تنتمى إلى اللغة السائدة ،

وظيفة الشرطة فى النهاية ، هى حماية اللغة السائدة .

وطالما أنه لم تكن ثمة جريمة ، فهذا يستتبع ألا يكون هناك عقاب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مــوت الفاكهــة

تثاءبت وتمطت فى فراشها تغالب الرقاد ، وتحاول الانفلات من تلك القبضات الثقيلة على الرقبة والكتفين ، ثم تضغط فجأة على الترقوة . كان الوجع ينتشر وينفذ فى العظام ، لكن ضجيج الصباح لا يقاوم : صوت المرأة التى تغنى فى مذياع قريب ، وأصوات النسوة خلف الأبواب ، والعربات ، والباعة ، شأن كل صباح .

وضعت براد الشاى على النار ، وضغطت على زرار المسجل ليرتفع الصوت المشحون مثل صوت طفلة :

ساعات باقوم وقلبى حزين
أطلّ بره الباب ياخدنى الحنين

ابتسمتْ لنفسها وهى تخلع قميص نومها على باب الحمام ، وعندما خطت لتقف تحت الدش ، تحسستْ بيدها ، شأن كل صباح ، مكان ثديها الأيسر ، وقالت لنفسها إنه يزداد قبحاً وفظاظة ، وقالت أيضاً إن الجراح استأصله بوحشية وغشم وترك بدلاً منه آثار الجراحة صاحية تفغر فاها .

انهمر الماء يبلل شعرها القصير ومضت تدعك جسمها باللوفة والصابون ، وتشم جلدها ، وتعود لتدعك أكثر . هذا التعب كل صباح . اغسل جسمى كل صباح واشك فى أننى تخلصت من اليوم السابق بعرقه وغباره وكلامه وضجره : لن أتخلص منه مطلقاً . هكذا قالت لنفسها وهى تجفف بدنها .

اختطفت من دولابها قميص نوم نظيف ، واستعادت جسمها قبل أن يكتمل جفافه للمرة الأولى منذ استيقاظها : مبللاً وصغيراً بحجمه الذى تعرفه . بثدى واحد وشعر قصير تمشطه للخلف مبلولاً ما يزال ، وتقطر منه حبات ماء باردة على جبهتها وذراعيها . عادت للمطبخ وصبت الشاى لنفسها ، ثم جلست بجوار الثلاجة . أمكن لها أن تلمح جانباً من الشارع عبر النافذة ، فيما كانت تنصت للبنت التى تنهى الوجه الثانى من الشريط

مودعة :

باى باى ياأحلى ذكرياتنا ..

تعودت أن تقضى ساعتها الأولى بعد نهوضها من الفراش فى لملمة كل ما حولها من أشياء موشكة على الهروب . تذكّر نفسها وهى ترشف الشاى وتدخن سيجارتها الأولى . سأقوم الآن وارتدى « جيب » و «بلوزة» اليوم السابق المعلقين على الشماعة. نعم، وأذهب إلى المؤسسة . قومى ياناديه . اخلعى قميص نومك واختطفى « الجيب » واستعيدى ارتجافتك اليومية من ملمس المشد فى الناحية اليسرى الخالية ، وفوقهما « البلوزة » الواسعة بلا أكمام .

هالها زحام الشارع بعرباته المحملة بجنود الشرطة والأمن المركزى والحراسات ، فى عربات صغيرة ولوريات وبوكسات ، وضباط كبار ينتشرون بملابسهم البيضاء ، يزعقون فى الناس بغضب ، ويجأرون فى أجهزة لاسلكى يقبضون عليها . تذكرت أنهم يفعلون هذا كل صباح منذ زمن بدا لها بعيداً حتى بات الأمر مضجراً . فالازدحام يشتد،والعربات تكاد تتصادم وهى تطلق نفيرها المجنون الغليظ .

تصل لاهثة إلى المؤسسة . تشرب شايها الثانى ثم تشعل سيجارتها قبل أن تفتح أوراقها . ويتبادل الولد والبنتان الذين معها فى الحجرة حديثاً عن فيلم «جوما» الذى عرضه التليفزيون فى الليلة الماضية .

فى البداية ، كان عليها أن تترجم أسعار العملات ، ثم بورصة الأوراق المالية لبلدان أوربية وعربية ، وبعد ذلك تقرير طويل ركيك نشره الكونجرس الأمريكى حول استراتيجية السياسة الخارجية الأمريكية فى نهاية القرن وملء الفراغ الذى كان يشغله ما يسمى بالاتحاد السوفييتى السابق .

انتهت من القهوة الثانية ، ورفعت وجهها تكاد تبتسم للبنت المُطَلَّقة البيضاء بعيونها الواسعة المدهوشة . كانت تحكى لهم عن حادثة مصر الجديدة . قالت إن الشرطة أطلقت قنابل الـ آر . بى . جى . على شقة الولد وأبيه اللواء ، وسمحوا فقط لأمه والشغالة أن تقفزا وتغادرا الشقة . وقال الولد إن مصر الجديدة لم تنم ليلة أمس من صوت الرصاص . أحدثت نادية بحيرة ، فهى لا تقرأ الجرائد مطلقاً ، ولا تطيق إلا أن تمر بعينيها على السطور دون أن تفهم شيئاً ، وخافت أن تسألهم عن السبب فى كل هذا ، لكنها تبينت أن جانبى فم البنت الخمرية الجالسة على مكتبها إلى يسارها ملوثان ببقايا القهوة الداكنة وهى تصيح إن الولد الذى قتلوه وقتلوا أباه معاً ، ضرب ابن أحد المسئولين أمام حمام السباحة فى « الشيراتون » . قامت فجأة قائلة :

« سلام يابنى .. باى باى ياأولاد .. » .

طارت إلى الخارج وقد تلبسها خوف مفاجىء . كان الشارع خالياً على نحو يثير الريبة فى مثل هذا الوقت ، وحلّ عليها صداع الخوف الذى تعرفه منهكاً باهظاً . عبرت الشارع لتقف على الناصية المواجهة.تستوقف سيارة أجرة .

بدا لها السائق شبيهاً بيوسف الذى تزوجته لشهور قليلة ، واكتشفت فى نهاية الأمر انه يشبه كل الرجال الذين داست عليهم بقدميها دون هوادة ، والآخرون الذين انتهكوها ثم ألقوا بها لتنتهى إلى الرحيل لعدة سنوات ، وتنقلت بين قبرص وأثينا وروما ، وكرهت باريس ، غير أنها أحبت قطالونيا ورغبت فى أن تعيش كل عمرها هناك ، وسرعان ما وصلها خبر موت أمها فعادت أدراجها .

نزلت قبل الميدان ، وجعلت تتلفت هنا وهناك فى وقدة الظهيرة الخالية ، وانتهت إلى الركض من لهيب الشمس يلسعها وهى تفكر أنها لن تنسى أن ترفع سماعة التليفون فى موعد مكالمة ابراهيم فى الخامسة ، وتظل مرفوعة حتى أول المساء ، فهى لم تعد قادرة على سماع صوته .

وارتبك كل شىء عندما سمعت رنين التليفون وهى واقفة على باب الشقة تبحث عن المفتاح فى حقيبتها.كان الرنين قوياً ، والفاصل بين الرنين والذى يتلوه قاسياً يخدش أذنيها . لم يعد التليفون يرن إلا فى الخامسة موعد ابراهيم ، وفيما عدا ذلك كان أى تليفون يمثل لها أملاً غامضاً لا يتحقق . وأخيراً وجدت سلسلة المفاتيح بين أصابع يدها اليمنى ، بينما هى تبحث داخل الحقيبة باليسرى .

لما وصلت إلى منتصف الصالة ، كان الرنين قد انقطع . تمنت فى هذه اللحظة أن ترمى بنفسها فى الفراش كما هى،وتنام ساعات وساعات حتى تذهب إلى المؤسسة فى اليوم التالى . انحرفت إلى المطبخ وفتحت الثلاجة ، ثم أخرجت زجاجة ماء وجلست بها فى الركن تتطلع إلى النافذة ، لكنها كانت مغلقة ولا يبدو شىء خلف الزجاج المترب ، فراحت تحدق فى المنضدة الخالية الصغيرة ، وحولها المقاعد الثلاثة . مقعد كانت تجلس عليه أمها قبل أن ترحل ، والآخر كانت تجلس هى عليه ، بينما يظل الثالث خالياً بينهما .

عاودتها تقلصات بطنها ، وانحنت تلم جسمها إليها . قبل شهر فاجأها ابراهيم يوم عيد ميلادها الأربعين ودعاها إلى « المريلاند » . شربت وحدها ثلاث زجاجات من البيرة،وكادت تنفلت من كل شىء ، وطلبت منه أن يركب معها سيارة أجرة وينزلها قرب بيتها ثم يكمل هو . لحظتها تمنت لو أنه كان لها منذ عشرين عاماً بدلاً من كل هذا الذى جرى لها . وابتسمت قائلة : نعم ونعيش فى تبات ونبات ونخلف صبيان وبنات . وكانت قد انهت علاقتها بآخر رجل قبل سنتين ، وخرجت من المعركة منهكة ومنتهكة تماماً ليتلقفها إبراهيم وتتلقفه بعد عامين . وحتى يوم عيد ميلادها كانت موقنة انهما سيظلان معاً حتى لو احبت رجلاً آخر ، فابراهيم هو الوحيد الباقى لها وكل شىء عابر . لكن كل شىء بدأ فى هذا اليوم ، وراح يتسرب بينهما ويقف حائلاً دونها ودونه ، ثم افتعلا معاً مشاجرة كالت له خلالها شتائم مقذعة ، ولم ترحمه حين احست برغبته فى ان يضالحها وينهى الأمر .

نهضت لتفتح الثلاجة وتعيد زجاجة المياه . وحين تبينت أنها لم تمسها بعد ، تجرعت رشفات قليلة ، ثم حدقت داخل الثلاجة ، وحملت بين أصابعها قطعة صغيرة من الجبن ، وبيدها الأخرى اختطفت بضع حبات من العنب ، وجعلت تمضغها وهى تتقدم إلى الفراش . تعودت عيناها على الظلام ، وحلّ عليها ذلك الكسل الثقيل ، وفكرت : لو استطيع فقط أن افتح إحدى النوافذ . كانت الرطوبة الخانقة والعرق الذى أخذ يسيل تحت إبطيها ويبللها ، يدفعها دفعاً نحو الحمام ، لكنها خلّصت قدميها من الصندل ولمّت ساقيها وتمددت فى الفراش مفتوحة العينين .

خطوات قصيرة قطعتها حتى وصلت إلى باب الشقة . كانت الطراوة تلطمها على مهل وهى تهبط السلالم ، وتنحرف إلى الميدان كانت تشعر أنها تخففت من ملابسها . هل استحمت ؟ لم يكن هذا الانتعاش الذى احست به يغمرها يعود فقط إلى حمام أخذته،ونظفت بدنها بقسوة ، بل لأنها كانت تمضى فى طريقها شأنها كل مساء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاهو الليل قد حلّ وملأ الأرجاء ، وقدماها تعرفان طريقهما نحو الشجر الليلى المتكاثف يحجب الدنيا . أما هى ، فكانت تغيب وتغيب كأنها تخطو فى الهواء ترغب فى أن تسندها ذراعان ، أو تفتح عينيها . رائحة النيل الثقيلة وعطن الشاطىء ثم الزفارة الخفيفة تدفعها الرياح . كانت تعرف الشجر المتكاثف من جازورين ونخيل وأشجار سامقة لها ثمرات حمراء ضخمة تلمع فى الليل . لكنها تنتظر السمكات بلون الفضة تلوح مثلما تعودتْ . وخافت أنْ تكون قد تأخرت ، وهى تخترق بعيونها كل ما حولها . كانت تكاد تسمع صوت السمكات قبل أن تراها . أين السمك ؟ هل تركته وراءها دون أن تراه ؟

أسرعت تجرى وتجرى وقلبها يغادرها حافية تدوس على الأحجار الصغيرة المسنونة . دفعها الألم للصراخ والصراخ ، تستعذب بوحشية تمزق جلد قدميها وانبثاق قطرات الدم تسيل وتسيل . كل شىء حاضر وتستطيع أن تلمسه بيديها . لا شىء خارج عن إرادتها هذه اللحظة .

وهى تجرى وتجرى نحو الشاطىء . وهالها ما رأته وصاحت : كل هذا لى .. كل هذا لى .. علىّ أن أواريه التراب وأتخلص من هذه الرائحة الملتاثة لكل الفواكه الداخلة فى العطن القابض المبهم . تلك ثمرات الموز . قالت لنفسها . غضة صفراء اسودت ولانت مستكينة بجوار مثيلاتها . هنا عناقيد عنب،وهناك ثمرات بطيخ مشقوقة ونائمة تبدو حمراء ناضجة . تين داكن وحبات مانجو ضخمة ساحت أطرافها ، ثم بلح أحمر ، وآخر أصفر ، وبنى ، وأكواز شمام تتألق صفرتها الناعمة فى الليل . كان يمكنها أن ترى أكواماً أخرى من الأناناس ، وهاهو حقل تفاح كامل ، مكوم وعطن فى أجولة مضى أوان إنقاذها من الموت ، بل إن الخوخ والبرقوق والتين الشوكى كان يصطدم بقدميها المزقتين وهى تجار صارخة تحاول الانفلات بمزيد من الركض .

ساعات ولعب صغيرة.تلوح هنا وهناك دببة وقطط وجياد موشكة على القفز،وجنود صغار وبالونات طائرة وسفن ودراجات وطائرات وزرافات،بل وأسود مفتوحة أفواهها وبشر اليّون تخشبوا فى وقفتهم تحت السماء بنجومها الثقيلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة :

ثلاث ترنيمات لك

ـ ١ ـ

أتبينُك الليلة
تبزغ من ناصيةِ الهمِّ
تضرب كفاً فارغةً بالكفِ الفارغةِ الأخرى
أتبينُّ سمرة عينيكَ
وسمرةَ شوقكَ
أتبينُ شَعركَ منكفئاً في وجهِ الريح
وفؤادَكَ مُنبثقا
ها أنَّكَ تَحمِلُ في صوتِكَ شمعَ السنوات
وأنا منطفىء
إذ أتبينُ صوتَكَ محترما

ـ ٢ ـ

قصدتُ مسرَّاتِ عينيكَ
قلتُ التقينا
ونمتُ على حُلمى واستفقتُ
قصدتُ عيونَ المسرَّاتِ
علىَّ أَبُلُّ الشفاه .
وقلتُ .... وقلتُ

ـ ٣ ـ

من الحُزنِ يطلعُ فيك الأريج
وفى الحَزنِ ،
حزنٍ صباكَ العتيق
أرى سعفاً أزرقا
وعذوقاً مبهرجة بالعقيق
تخرُّ لها الأنجمُ
رأيتُكَ فى حَزنِكَ موتلقاً تلعب
من الحُزن يطلعُ فدكَ الأريج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كريم الأسدى

* ولد فى الناصرية ، جنوب العراق يوم ١٤ تموز ١٩٥٨ .
* درس الفيزياء فى كلية العلوم ، جامعة البصرة ١٩٧٧ ـ ١٩٨٢ .
* غادر العراق سنة ١٩٨٤ .
* يقيم فى المانيا حالياً ويدرس فى جامعة برلين الحرة لتحضير الماجستير فى الأدب العربى ـ الأدب المقارن وتأريخ الفن .
* سيصدر له قريباً ـ غيوم الدماء السومرية ـ شعر ، مراحل الراحل ـ شعر ـ وترجمات عن الشعر الألمانى الحديث .

الصورة الشعرية
واللقطة السينمائية

هل توجد علاقة بين أساليب التصوير فى الشعر الحديث وتقنيات تصوير اللقطات السينمائية ؟ إذا كان هناك اتفاق على أننا « على طول التاريخ البشرى لا نجد إلا نوعين من العلامات مستقلين ومتماثلين ثقافياً ، هذان النوعان هما الكلمة والصورة »[1] ، وعلى أساس هذا التقسيم النوعى للعلامات ينتج نوعان من الفن « هما الفنون البصرية والفنون القولية »[2] ؛ فإنه علينا أن نقر بأن بعض الفنون القولية — مثل الشعر — « تحاول جاهدة أن تصنع من العلامات الاتفاقية المادية صورة قولية تبرز طبيعتها الأيقونية »[3] .

وإذا كان تعريف الصورة الشعرية يتمثل فى أنها « رسم قوامه الكلمات »[4] ، وأن الطابع الأعم لها « يتمثل فى كونها مرئية »[5] ؛ فإنه يمكن لنا تعريف الإبداع الشعرى — من الوجهة السميولوجية — بأنه محاولة تأليف نص « من العلامات المادية الاتفاقية ، هو بذاته علامة تصويرية »[6] .

ويمكننا من هذا المنطلق أن نعد التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، تقنيات فنية لغوية للدخول فى نظام التعبير التصويرى .

وبالنظر إلى التعريف الأوّلى للسينما الذى يتمثل فى أنها « فن الصور المتحركة »[7] ، واعترافاً بمبدأ تراسل الفنون الذى تقره السينما ذاتها حين تقرر أن « كل أنواع اللقطات قد استخدمت قبل السينما فى الفنون التشكيلية والزخرفية والحفر على المعادن »[8] ؛ فإنه يمكن لنا أن نعترف بإمكانية التراسل بين اللقطات السينمائية والصور الشعرية .

ومما يدعم هذا الاتجاه أن الذين يتحدثون عن السينما لا يجدون حرجاً فى الاستفادة من المصطلحات والتقنيات الفنية للأدب ، حيث نجد « يورى لوتمان » يصف شريط الفيلم بأنه « نوع من الخطاب »[9] ، ونجد « مارسيل مارتن » يطبق قانون السياق اللغوى على الفن السينمائى

حين يقر بأن « دلالة صورة ما تتوقف كثيراً على مقابلتها بالصور المجاورة لها »[١٠] .

بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا حيث يخص فصلاً من كتاب « اللغة السينمائية التى يعرفها بأنها « تلاحم صورتين بواسطة التوليف ، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية فى ذهن المتفرج »[١١] . وشرح أنواع الرمز السينمائى الذى « ينشأ عندما لا ينبثق المعنى من صدمة صورتين ، بل يكمن فى الصورة نفسها »[١٢] .

فليس على الناقد الادبى من بأس إذا لجأ إلى بعض المصطلحات السينمائية لتوصيف بعض الصور الشعرية التى لا تستوعبها التصنيفات البلاغية على ألا تكون هذه الاستعارة غير مبررة .

فعندما يقول أمل دنقل مثلاً فى الحركة الثالثة من قصيدة « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » :

الأرض تطوى فى بساط « النفط » ،
تحملها السفائن نحو « قيصر » كى تكون إذا تفتحت اللفائف :
رقصة .. وهدية للنار فى أرض الخطاه .
دينارها القصدير مصهور على وجناتها زنّارها المحلول
يسال عن زناة الترك
والسياف يجلدها ! وماذا ؟ بعد ان فقدت بكارتها ..
وصارت حاملاً فى عامها الألفىِّ من الفين من عشاقها !
لا النيل يغسل عارها القاسى .. ولا ماء الفرات !
حتى لزوجة نهرها الدموى ،
« والأموى يقعى فى طريق النبع :
.. دون الماء راسك يا حسين .. »
وبعدها يتملكون ، يضاجعون أرامل الشهداء ،
ولايتورعون ، يؤذنون الفجر .. لم يتطهروا من رجسهم ،
فالحق مات ![١٣]

فإننا لا نستطيع أن نصف الصورة التى تضم شخصيتى « ابن زياد » و« الحسين » فى السياق السابق :

« والأموى يقعى فى طريق النبع :
.. دون الماء رأسك يا حسين » .
إلا بأنها « بانوراما درامية » .

ومثل هذا التصنيف يتفق تمام الاتفاق مع الطبيعة البنائية التى تحكم علاقة هذه الصورة بما حولها من صور شعرية فى الفقرة السابقة ، حيث إن طريقة دمجها فى السياق لا يمكن وصفها - أيضاً - إلا من خلال قاعدة الربط السينمائى المعروفة باسم « المونتاج » .

فإذا كانت البلاغة العربية يمكنها أن تصنف نوع العلاقة التى تربط هذه الصورة بما حولها وفقاً لقاعدة « الالتفات » - وهو الانتقال المفاجىء بين كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر فى التعبير - حيث إن الخطاب قبلها يتوجه إلى المفردة الغائبة « نهرها ، عارها ، عشاقها ، ... » ، ويتوجه خلالها إلى المفرد المخاطب « رأسك » ، ويتوجه بعدها إلى جمع الغائبين « يتملكون ، يضاجعون ، يتورعون ، ... » ؛ فإن هذا التصنيف يعتمد على توجيهات الضمائر فقط ، دون النظر إلى الانتقالات المفاجئة التى تحدث فى نطاق الصورة ذاتها التى تعد عصب العملية الشعرية ، مما يدفعنا إلى استعارة مصطلح « المونتاج » الذى يمكن لنا أن نعرفه - فى السياق الأدبى - بأنه نوع من الالتفات على مستوى الصور .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

حيث تتميز هذه الصورة عن الصور التى تسبقها والصور التى تليها فى السياق بأنها تمثل لقطة تراثية واقعية ، ينقلها الشاعر من الخارج ، دون أن يكون طرفاً فيها . وقد حرص الشاعر على تعميق إحساس القارىء بهذا الحياد الوصفى من خلال وضعه لها بين علامتى تنصيص ، وإسناد الخطاب فيها إلى شخص آخر سواه – ابن زياد – ، واكتفائه هو بدور العين الراصدة – دور الكاميرا – .

وبالنظر إلى تفاصيل الصورة نستطيع أن نحددها أنها لقطة « بانورامية » ، وهى عبارة عن « حركة دائرية من الكاميرا حول محورها الأفقى – أو العمودى – دون نقل الآلة من مكانها »[١٤] .

فالصورة الشعرية تبدأ « بالأموى » ، وتنتهى « بالحسين » مروراً « بطريق النبع » . كما أن كلمة « يقعى » توحى بأن الموضوع المصور ثابت وأن الكاميرا هى التى تتحرك ، هذا بالإضافة إلى أن كلمة « طريق » تدعم الإحساس بالامتداد . أما استخدام الشاعر لصيغة النداء – يا حسين – التى لا يتحقق الغرض منها إلا بوصولها لسمع المنادى عليه ، فإنه يدل على أن (الحسين) ليس بعيداً تماماً عن محور العدسة ، بحيث يكفى أن تدور الكاميرا حول محورها الأفقى فقط لكى تدخله فى الكادر دون أن تنتقل من مكانها .

ومثل هذه اللقطات « البانورامية » التى يكون الغرض منها « إيجاد علاقة مكانية ، بين شخص أو عدة أشخاص من جهة وشخص آخر أو عدة أشخاص آخرين يراقبون من جهة أخرى »[١٥] ، تسمى بالبانوراما الدرامية . حيث تدخل « حركة الكاميرا إحساساً بالتهديد أو بالعداء أو بالتفوق المرسوم من جانب ذلك / أولئك الذين تتجه الكاميرا نحوهم فى المكان الثانى »[١٦] .

وقد حرص الشاعر من خلال استعارته لهذه التقنية السينمائية فى التصوير على إبراز « المواجهة » غير المتكافئة التى تمت بين ابن زياد وأتباعه من جهة ، والحسين وأتباعه من جهة أخرى ، بأكبر قدر ممكن من المحايدة التاريخية ، قبل أن ينتقل فى السطور التالية إلى تصور مشاعره الشخصية تجاه الموقف بعد المعركة :

وبعدما يتملكون ، يضاجعون أرامل الشهداء ،
ولا يتورعون ، يؤذنون الفجر .. لم يتطهروا من رجسهم ،

فالحق مات !

وإذا كان الشاعر قد استعار من عالم الفن السينمائى « البانوراما الدرامية » على المستوى النوعى للصورة ، و« المونتاج » على المستوى التركيبى لها ؛ فإنه قد حرص من خلال المستوى الصوتى على إخضاعها للقواعد الجمالية الخاصة بالكتابة الشعرية ، بوصفها « القواعد المهيمنة » على صياغة القصائد .

فبالإضافة إلى أن الصورة فى النص الشعرى متحققة فى اللغة فقط ، وأنها موزونة عروضياً ؛ فإن الشاعر قد استخدم « الجناس الناقص » بين كلمة « الدموى » التى ينتهى بها السطر السابق على بداية الصورة ، وكلمة « الأموى » التى تبدأ بها ، بوصفه رابطاً صوتياً يوحد بين عالمين مفارقين من التصوير تحت لواء النسق الشعرى .

ويمكننا أن نجد نموذجاً للـ « بانوراما الوصفية » ، التى « تصور مجال نظر شخصية تمسح المكان بنظرتها المتطلعة للأفق »[١٧] فى قول الشاعر أمل دنقل أيضاً :

وأراك .. و « ابن سلول » بين المؤمنين بوجهه القزحىّ
يسرى بالوقيعة فيكِ ،
والأنصار واجمة ..

وكل قريش واجمة ..
فمن يهديه للرأى الصواب ؟![18]

حيث تحدد كلمة « أراك » الشخصية الراصدة وهى « أنـا الشاعـر » ، وتـوحى كلمـة « يسـرى » بحـركـة الكاميرا . كما يعتمد وصف الشاعر للشخصيات على التفصيلات المرئية مثل قوله « بوجهه القزحى » ، وقوله المتكرر « والأنصار واجمة » ، « وكل قريش واجمة » . لأنه على الرغم من أن « الوجوم » هو « السكوت » مع غيظ وهم » ؛ فإن هذه الصفة ترتبط فى السياقات العربية ارتباطاً وثيقاً بالرؤية . فيقول الزمخشرى » : « وتقول : رأيتـه وهو واجم » ، وفى حـديث أبى بكـر – رضى الله عنه – « أنه لقى طلحة فقال : ما لى أراك واجماً ؟ » ، ولم يسمع عن العرب قط أن أحدهم قدقال مثلاً : سمعت أنك واجم[19] .

ويمكننـا أن نجـد نمـوذجـاً للقطـة « البـانـوراما العمودية » – من أعلى إلى أسفل – لدى الشاعر صلاح عبد الصبور عند تصويره لشخصية « زهـران » ، حيث يقول :

كان زهران غلاماً
امه سمراء .. والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قريه
« دنشواى »[20]

فهـو يبدأ بتصـوير العينـين ، ثم الحمامـة التى على الصدغ – الصدغ هو ما بين اللحاظ إلى أصل الأذن ، أى أنه أسفل مستوى العين بقليل – ثم الوشم المرسوم ، على الزند ، ثم الكتابة المنقوشة أسفل الـوشم ، فى لقطة « بانورامية تعبيرية » مقربـة » ، الغرض منهـا الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما »[21] ، تتمثل فى أن زهران فلاح مصرى بسيط من قريـة دنشواى ، يجمـع بين الطيبـة الفطرية – الحمامة – والشجاعة الأصيلة – أبوزيد ممسكـاً بالسيف – وحبـه العميق لأرضه التى يحفـر اسمها على ساعده – دنشواى – .

وجدير بالذكر أنه إذا كانت الأمثلة الثلاثة السابقة كلها تمثل لقطات « بانورامية » – واحدة درامية ، وواحدة وصفية ، وواحدة تعبيرية – ؛ فإنه يمكننا أن نجد نماذج لأنـواع اللقطـات السينمـائيـة الأخـرى مثـل نمـوذج « الترافلنج » فى قول الشاعر أحمد حجازى :

وفزعت حين رأيت أهل مدينتى
يتحدثون بلكنة عجماء ،
متجهين نحوى ، فابتعدت
وهم أمامى ،
يتبعون تراجعى بخطى ثقال[22]

فالترافلنـج « عبارة عن تحـرك الكاميـرا بينما تظـل الزاوية بـين خط محور العـدسة واتجـاه سير الكـاميرا ثـابتة »[23] . إنـه يعنى – ببساطـة – تثبيت زاوية التصوير ، وتحرك المصور .

واللقطة السابقة تمثل « ترافلنج إلى الخلف » يتـابع حركة تراجع « أنا الشاعـر » – الذى لا يظهـر منه فى الصورة سوى ظهره – أمام أهل المدينة الذين يتقدمون فى مواجهته لإجباره على هذا التقهقر .

ولاشك فى أن تثبيت زاوية التصوير – السينمـائى والشعرى – التى يظهر من خلالها وجوه أهل المدينة

وظهر الشاعر ، يعطى إحساساً عميقاً بتأكيد عدائهم الشديد له وفزعه الرهيب منهم . كما أن تحرك الكاميرا إلى الخلف وتراجعها معهم يؤدى إلى الحفاظ المستمر على تحقق صورة المواجهة فى بؤرة العدسة ، مما يؤكد الإحساس بإصرارهم على طرده .

كما يمكننا – أيضاً – أن نجد فى الصور الشعرية نموذجاً للقطة « الكرين » النادرة ، والتى تعد من « الحركات المعقدة لآلة التصوير »[٢٤] ، فهى عبارة عن « مزج غير محدد بين الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة »[٢٥] .

فعندما يقول أمل دنقل :

تتساقط أوراق « ديسمبر » الباهتة !

... ...

هو عمر من الريح

(هذا الذى بين أن تترك الورقة الغصن

حتى تلامس أطرافها حافة الأرض)

عمر الاضطراب (٢٦)

فإن اللقطة هنا تبدأ ببانوراما أفقية من أعلى لقمم الأشجار الجافة التى تتساقط عنها أوراقها الصفراء ، ثم تهبط مترنحة فى ترافلنج عمودى يتابع رحلة إحدى هذه الوريقات الساقطة بداية من مفارقة الغصن حتى ملامسة الأرض .

وقد استخدم الشاعر « التشكيل البصرى » للنص – بوصفه عنصراً مساعداً يوازى آلة الكرين الرافعة فى السياق السينمائى – حتى يعين القارىء على تصور حركة اللقطة . التى يريدها ، حيث توحى مجموعات النقاط المتواكبة التى تتناثر فى مساحة البياض الفسيحة بين السطر الأول والثانى بصورة الأوراق الباهتة المتساقطة فى قلب الرياح .

كما أن هذه النقاط تمثل فاصلاً غير حاسم يوحى بانتقال الكاميرا من الحركة الأفقية فى المنظر العام الذى يسبقها ، إلى الحركة الراسية فى المنظر الكبير الذى يليها ، وإن كان هذا الانتقال يحدث داخل نفس اللقطة .

أما حصر الشاعر للتفصيل الوصفى المسهب لرحلة الورقة من الغصن إلى الأرض بين علامتى تنصيص ، فإنه يوازى – فى المعجم السينمائى – تركيز الكاميرا على ورقة الشجرة فى منظر كبير أثناء هبوط « الكرين » فى حركة « الترافلنج » العمودى التى تنتهى بها اللقطة[٢٧] .

ويعد المنظر الأخير فى مثل هذه اللقطة – ويتمثل هنا فى استقرار ورقة الشجر على سطح الأرض – هو بؤرة الاهتمام التى « تساهم حركة الكاميرا فى إبراز أهميتها القصوى »[٢٨] ، وهذا هو ما يهدف إليه الشاعر تماماً فى سياق قصيدته ، حيث يقول بعد ذلك :

فافترشن جوارى – أيتها الباحثات عن الذات –

وجه التراب

وتعالين .. نرو الأقاصيص

عن راحة الروح

عن لذة الاغتراب

وعبودية الأغصن الثابتة[٢٩]

فإذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته بتوجيه الخطاب إلى « الغائب » الذى يتراوح بين المفردة المؤنثة تارة والمفرد المذكر تارة أخرى ، مما يتلاءم مع تراوح حركة الكاميرا فى لقطة الكرين بين البانوراما والترافلنج ؛ فإنه قد انتقل فور نهاية اللقطة إلى وصف مشاعره الخاصة تجاه المنظر الأخير للوريقات الملقاة على الأرض ، كما قام بتوجه خطابه

إليهن – جمع المخاطبات – للدلالة على القرب النفسى والحضور المكثف .

ولاشك فى أن استعارة أسلوب اللقطات السينمائية التى تعتمد على حركة الكاميرا فى الصور الشعرية ، يعد خطوة فنية أخرى فى اتجاه القصيدة الحديثة نحو الدرامية ، حيث تشى هذه الحركات ذاتها بدلالات عميقة تضاف إلى خلفية الصورة التى ترتكز فى تكوينها على الجانب البصرى فى مقابل الصور الذهنية المجردة .

الهوامش :

(١) (٢) (٣) يورى لوتمان ، من مقال سميوطيقا السينما ، ترجمة نصر ابو زيد ، ص : ٢٦٩ ، ٢٧٢ ، ٢٧٢ .

(٤) (٥) سى – دى لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة احمد نصيف ، ص : ٢١ ، ٢١ .

(٦) يورى لوتمان ، سابق ، ص : ٢٧٢ .

(٧) (٨) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوى ، ص ١٣ ، ٤٣ .

(٩) يورى لوتمان ، سابق ، ص ٢٦٨ .

(١٠) (١١) (١٢) مارسيل مارتن ، سابق ، ص : ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ .

(١٣) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٨٠ – ٨١ .

(١٤) (١٥) (١٦) (١٧) مارسيل مارتن ، سابق ، ص : ٣٨ ، ٣٩ ، ٣٩، ٣٩ .

(١٨) أمل دنقل الأعمال الكاملة ، ص ٨٢ .

(١٩) راجع الزمخشرى « أساس البلاغة » ، وابن منظور « لسان العرب » ، مادة : « وجم » .

(٢٠) صلاح عبد الصبور ، الناس فى بلادى ، ص : ١٥ – ١٦ .

(٢١) مارسيل مارتن ، سابق ، ص : ٣٩ .

(٢٢) أحمد حجازى ، أشجار الأسمنت ، ص : ١٦ .

(٢٣) (٢٤) (٢٥) مارسيل مارتن سابق ، ص : ٣٤ ، ٤٢ ، ٤٠ .

(٢٦) أمل دنقل سابق الأعمال الكاملة ، ص : ٣٢٣ – ٣٢٤ .

(٢٧) الكرين فى الأصل هو اسم الآلة الرافعة التى تنفذ بها اللقطة ، وتسمى باسمه مجازاً .

(٢٨) مارسيل مارتن ، سابق ، ص : ٤٠ .

(٢٩) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٣٢٤ .

ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

منى حلمى

فنجان من البن المحوج

أعشق المجهول ، وأعشق البن المحوج ، فكيف لى أن أقاوم امتزاجهما فى فنجان قهوة يرتشف ؟

أعشق المجهول ، وأعشق البن المحوج ، فكيف لى ألا امتثل لأوامر عرافة ذائعة الصيت ، فى معرفة موازين الكون وحقائق القلوب ، اختارتنى من دون كل نساء الجلسة ، لتكشف عنى الحجاب ، وتطلقنى فضيحة معلنة الأسرار ؟

نظرت العرافة إلىّ من بعيد .. ارتعشت ذبذبات الهواء .. ارتبكت الرشفة الأخيرة .

سألت العرافة : « مَن تكون تلك الصامتة الشاردة ذات الشعر مختلط الألوان ، المسافر فى كل اتجاه ؟ مَن تكون تلك المختبئة وراء الثوب الأسود المرصع بأحر حكمة مرسلة إلى البشر ؟

فى ثقة سهلة ممتنعة ، بإشارة واحدة من يدها اليمين المحاطة بأساور من ذهب ، طلبتنى .

كمَن أصابها مس من السحر ، ذهبت طوع إشارة يدها . وكيف كان لى أن أبقى حيث أنا ؟ معها ، هى العرافة . ما استحضرت غيبا ، إلا وجاءها راكعا ، يتوسل أن تفتح أبوابه السرية ، وما لمست فنجانا إلا واستسلمت شفراته بين يديها المنقوشتين بالحناء ..

جلست بجانبها .

ارسلت نظرة نفذت من أعماقى إلى فنجان قهوتى .

قالت :

« كلهن طلبن أن اقرأ لهن الفنجان إلا أنت . كلهن يثرثرن ، يضحكن ، يدخن إلا أنت . كل منهن بصحبة أحد إلا أنتِ ..

« اقتربت أكثر وسألتنى :

ـ من أنتِ ؟

قلت :

ـ امرأة وحيدة تعشق المجهول والبن المحوج .

قالت :

ــ وتعشق اللون الأسود .

ترد ابتسامتي : « نعم »

أصبحت نظرتها أكثر عمقا :

ــ منذ زمن وأنا أبحث عنك .

تسألها دهشتي دون كلام : « عني أنا ؟ »

تقول العرافة :

ــ نعم يابنتي . فمنذ زمن ، وأنا أبحث عن آخر عاشقات الوحدة واللون الأسود .

تشرد لحظات وتستطرد :

ــ يطلبني الجميع لكشف خبايا الغيب . لم يحدث أبدا أن طلبت أنا قراءة أسرار أحد . معك أنت يابنتي لا مفر ولا اختيار . منذ زمن وأنا أبحث عن غيب أستأذنه . منذ زمن وأنا أبحث عن فنجان أرجوه .

ناولتها فنجاني .

قالت العرافة :

ــ لا ، ليس هنا . لست أنتِ بالتي تكشف أسرارها وسط العيون . حتى لو حاولت ، فنجانك عنيد لن يستسلم .

أخذت يدي

دخلنا إلى ممر طويل معتم لا يضيئه إلا نور عينيها ، وبريق دهشتي . وانتهينا إلى حجرة خافتة الضوء ، تفوح منها رائحة البخور ، ورائحة المجهول حين يشتاق إلى أن يصبح معلوما .

تسللت العرافة ــ ذائعة الصيت في معرفة موازين الكون وحقائق القلوب ــ إلى فنجان قهوتي . بقيت هناك . انتظرتها لا يؤنسني إلا شدو الكروان ، و « عشم » في رحمة « الغيب »

خرجت العرافة من بقايا البن الممحوج الملتصق بفنجان قهوتي ، يتصبب منها العرق ..

قالت العرافة : اسمك ذروة الأحلام . عقلك كالهواء مختلط البدا في الأجواء . قلبك يابنتي كالماء ، الإمساك به ضرب من المحال . وحيدة أنت ، وستظلين وحيدة حتى الرمق الأخير . أميرة أنت بالفطرة ، لكنك ــ عكس كل الأميرات ــ لا تنتظرين الأمير . أنت في عشق محرم مع « البحر » من أجله ، تتحملين مشقة الأسفار ، ولوم البشر ، من أجلك لا يبالي بغضب الموج ، أو احتجاج الأسماك . أمامك سكة سفر على قضبان من حنين . تعودين منها في ليلة قمرية ، النفس هادئة ، والمجال أسير . سيحبك رجال كثيرون . كلهم يابنتي مخطئون . فأنت لا تبحثين عن الحب . عن الدهشة تبحثين ، عن الخطر وعن الجنون . هذا قدرك يابنتي إياك والهروب منه . ستعيشين وتموتين بكراً . حتى لو عاشرت رجال الأرض ، وتزوجت ألف مرة ، فسوف تُزفين إلى السماء زهرة عذراء ، خضراء واقفة مثل الأشجار . ليس لك أعداء إلا غرور البشر ، وتفاهات الناس . لا تخافين إلا أصواتهم الخشنة . وعقولهم الهشة وليس لك أصدقاء يابنتي إلا زهور البنفسج ، اللون الأسود ، وهمس الدهشة .

بعد سبعة أيام ، سيزورك هاتف في المنام ، لا تردّي له كلمة ، واتبعيه دون سؤال . سيهديك باقة ورد صفراء خذيها ، وحذار أن تفرطي فيها . ميلادك كان في الربيع . لكن رحيلك سيكون شتاء . تلهثين إلى الفرح . تلهثين أكثر إلى البكاء . بينك وبين يوم الأحد ، ودّ غامض . لكن أسعد أيامك الأربعاء . احذري أيام ٨، ١٨، ٢٨، من كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهر .. لا تقابلى أحداً ، لا تتناولى إلا الماء والخبز الجاف ، ولا تنامى إلا بعد الفجر . وفى أيام ١٣، ١٧، ١٩، ٣٠، ٣١، تفتح لك أبواب السماء ، فافعلى ما يحلو لك واطلبى ما تشائين . وحين يهل الشهر الأخير من العام ، انتظرى مفاجأة داخل خـ[illegible] ، وردى اللون .

معطراً بالياسمين ، يصلك ليلة الحادى والعشرين . عمرك يابنتى قصير . فلا تضيعيه فى التردد والحلم ، لا تهدريه فى الانشغال بما ليس لك عليه حكم . تذرعى بالصبر يابنتى . ففى الأفق الرمادى البعيد ، جرح لا يلتئم ، وأحزان لها من العمر ألف عام .

الفرح خطيئة نبيلة ، قدرك ألا تتذوقيها ، إلا حين تمسكى بالقلم ، وتخطى على الورق نفسك الأخرى ، فى عالم آخر .

ودخلت العرافة ، ذائعة الصيت فى معرفة موازين الكون وحقائق القلوب .

ومازلت أعشق المجهول ، وأعشق البن المحوج ؟!

● من أعمال الفنان هنرى ماتيس

يوم آخر لأخلاق الفزاعات

(١)

يومٌ آخر ..
لترتدي الجريمةُ أفخرَ أغانيها
مُلوِّحةً بابتسامةِ الشاعر .

أين يهربُ من توابيتهِ المزركشة
وهي تتقافزُ حوله
كرغباتٍ خفيةٍ
للقططْ ؟

(٢)

الأنها ، مرةً ، تواطَأتْ مع قمر الصَّيفْ
وكصلاةٍ حزينةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قرعَتْ أجراسَه المهجورةَ تحتَ الوسَادة ..

ألأنه كان جاهزاً للإيمانِ والدُّموعْ

غَافَلَتْ الملائكةَ والهراوات

وسرَّبت

هزائمها ..

أىُّ بلادٍ ، فى فراشهِ ، استغاثَتْ

وأىُّ حكومةٍ

تُحرِّرُ

العَسَلْ .. ؟

(٣)

يومٌ آخر ..

ليُرتِّبَ الهاربُ نبوءاتِه ،

أىُّ طريدةٍ ، الآنَ ، يَرْصُدُ مسَاءَها

وهل طّلق

أسرارَه

كلَّها ؟

هل غيرَّ الغُبارَ ،

ألا يزالُ واثقاً من كوكبه ؟

كم رعاياهُ الآنَ ، وهل سيسمعه الشَّتاء ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الم يتخلّ عن صُداعهِ بَعْدُ ،

وهل كرمش نوايله للقديمةْ ؟

الآنْ ...

كيف يمتنعُ الفزّاعاتِ

ويكتبُ

المَرْآة ؟

فاصل من معزوفة الوداد القرمزى

جاءتنا أوامر بجمْع الأسلحة من الأهالى ..

قال ذلك طلعت بك فقلت :

— المسألة صعبة ، كل حملاتنا فشلت ، البنادق تظهر فى الأفراح وتختفى عند الكبْسات ..

— عندى خطّة .. نطوف القُرى ونقول للأهالى الدولة قرّرت استرداد القدس وتطلب متطوِّعين بأسلحتهم ، فإذا جاءوا بها ، انتزعناها منهم ..

— لن يصدّقوا ، الأهالى يستريبون فى أى شىء من ناحيتنا ..

— نستثير حماستهم ، نحدِّثهم عن الوطن والتضحيات إلى آخر هذا الكلام ، ولاحظ المسألة فيها ترقيات ومكافآت كبيرة ..

لم أرتح لهذا ، لكننى أُضطررت إلى الموافقة .

— ٢ —

كنت أحرث أرضى الشرقية حين سمعت الضجّة :

— ما الحكاية ؟

— الحكومة تريد أن تحارب اليهود لأنها سمعت بأنهم يريدون هدْم القدس .

— أولاد الفطيس ؟

— العمدة أرسل رجلا يركب حصانا يطوف الآن بالنُّجوع ، مطلوب من كل واحد يحضر عنده ليسمع كلام الحكومة .

وجدت الناس أمام ديوان العمدة مثل يوم القيامة .. حوالى خمسة من الناس الكبارات الذين يضعون على اكتافهم الحديد الأصفر اللامع يتكلمون فى وقت واحد .. أحدهم صوته مخنوق وتهيّأ لى انه يبكى وهو يقول الحكومة مديونة وتريد منكم مساعدتها .. وحين تحدث عن ناس فلسطين الذين يحكمهم اليهود

ويـدخلون عليهم البيـوت ويمدّون أيـديهم إلى صدور بناتهم ، بكى شيخ العرب الحاج عبد السلام الخطيب فبكى أكثر الناس ..

بعد صلاة العشاء تجمعت نجوع البلد أمام مضْيَفَة العمارْنَة ، تكلّم جابر العبّادى ، والشيخ بسطاوى أبو مصطفى ، ومحمود الجهينى ، وجرجس أبو سيفين ، وإبراهيم الخزرجى ، والمقدِّس نجيب أبو مـرقص ، وعبـد العظيم الجعفرى ، وشيـخ العرب الحـاج عبد السلام الخطيب وكثير من الزعماء ..

حدث هرج ومرج بالذات من زهران الرمادى الذى قال أنا خائف من الحكومة ، لكن الناس شخطوا فيه فسكتْ ، واتفقت الجموع فى النهاية على أن كل عائلة تقسم نفسها ، نصفها يسافر ونصفهـا يقوم بشئـون « العوايل » على أن يُعفى من السفر الـذين ليس لهم أخوة ـ أو أبناء ـ رجال وأولادهم ما زالـوا صغاراً ، كذلك من له أُم او أب غير قادر على خدمة نفسه ، والذين أطيانهم مرهـونة ، ومَنْ لهم أخـوات أو بنات فى سن الزواج ..

وكان العَمَارْنَة كُرماء أمام مضْيفتهم ، قاموا بارك الله فيهم بالواجب فأخرجوا صوانى الطعام آخر الليل لكل هذه الجموع ووزّعوا الشاى والسجائر والمعسّل ، وغنّى عبد السميع ، شاعر العَمَارْنَة ، للنـاس موّال : « زمان يادَرَقْ مـا مَسَكْنَاك » فـأبدع وأطـرب ، وقبل انصـراف الناس قـال لهم شيخ العـرب الحاج عبـد السلام الخطيب : « تَسَامحوا » ، فأخذ الناس يعانقون بعضهم بعضا ، سامحنى يافلان ، أنا مسامحك بَس أنت سامحنى ياولد العمّ ، مَنْ يعرف ، ربما لا نلتقى مرة أخرى ، يارجل قُل غير هذا ، سنلتقى فى هذا المكان بعد النصر إن شاء الله ، أو نلتقى حول حوض حبيبنا المصطفى .

اتفقت مع أخى عبد الباسط أن أسافر ويزرع هو أرضى وأرضـه ويتولّى أمـر « العُوَيلْـين » واعتـرضت امراتى « فاطْنَة » وبكت لكننى أقنعتها بأن العُمر له يوم موعود يطيب فيه ـ كما قال شاعر الجعافرة ـ مثل قمح الحصاد ..

وكانت ماسـورة بندقيتى تتحـرّك داخل خشبتهـا فذهبت بها فى الصباح إلى أولاد المرحـوم عبد العـال الهلالى فى البرّ الشرقى ، وجدت حوشهم ملآن بالناس جاءوا لتصليح بنادقهم ، ظللت أنتظر حتى جاء دورى قُبيل غياب الشمس ، فضبطـوا لى مساميـرها وثَبّتتْ الماسورة فى مكانها ، ورفض ابن المـرحوم عبـد العال الأصغر ـ مدَّثِر ـ المبلغ الذى مددتـه له إلاّ بعـد أن حلفت عليه بالطلاق ، ثم اشتريت منهم ذخيرة بنصف الثمن لأننى أعطيتهم حوالى مائة ظرْف من الظـروف النحاسيّة الفارغة ليعبّئوها فى « مصنعهم » من جديد .

— ٣ —

انشـغـل طلعـت بـك فى التهـام سنـدوتشـات الهامبورجر ، وكنا فى نـادى المركـز ، فلم يعر الـذين عارضوه من الـزملاء أى اهتمـام ؛ كل مـا قالـه بفم مزدحم بالطعام أن الهدف من خطّته سيكون لصـالح الجميع ، حيث لم يكن الشخص من العامّة يرفع عينه فى وجه الإدارة ، الأمور يجب أن تعـود إلى ما كـانت عليه ، بحيث تكون النظـرات مـوجهـة إلى مكـانهـا الطبيعى .. الأرض .

انسحب بعض الزملاء غاضبين ، منهم النقيب سامي والملازم عاطف ، حاولت منعهم لكى يساعدونى فأصّروا ، وازداد تشدّد طلعت بك ، اضطررت إلى مغادرة الاجتماع عندما قيل لى ثمة مكالمة من القاهرة ، كانت (عبير) على الخطّ ، سألتنى عن سبب تأخير أجازتى ، قلت ثمة مشكلة لا ينبغى الحديث عنها فى التليفون ، قالت متهكّمة هل هناك أسرار يُستحسن الاّ أعرفها ؟ أفهمتها أننى لا أقصد هذا ، قالت أنت دائما هكذا ، حزنت ، لم استطع إقناعها فقلت لنؤجّل هذا الحديث إلى أن نلتقى ، بدا صوتها غير طبيعى،أنهت المكالمة بأخبار سيئة عن (رشا) التى أعادت الدّبلة إلى خطيبها ، ضايقنى هذا أكثر ، لم أجد أى رغبة فى العودة إلى الاجتماع لمناقشة طلعت بك ، ليحدث ما يحدث ولتنطبق السماء على الأرض ، هذه حياة لا تستحق أن تُعاش .

— ٤ —

فرغت البلد من الناس ، هذه فرصتى .. تسلّقت سياج جنينة الحاج منصور أبو سالم وعبّأت جوالا من ثمار المانجو لكننى خرجت به بشق الأنفس .. سرت فى الطريق التحتانى متواريا فى حيشان نخل أولاد إسماعيل ، ثم صعدت الجسر الذى يشقّ غيطان السوالم ، وكانت الأترة عالية والحمد لله فوارتنى عندما لبدت فيها ، لكننى كدت أموت من الحرّ ، وأنا فى مكمنى رأيت شريف الياقوتى عليه قفطان شاهى أصفر ويركب حصانهم الأسود الذى يسمّونه « جونسون » ويهبط به فى اتجاه النيل ، تعجبت من وجوده فى البلد الآن ، حين واراه الجرْف وغاب عن ناظرى ، خرجت متسللا حتى اقتربت من مدخل نجع السوالم ، لم يصادفنى مخلوق ، الناس نصفهم ذهب لحرب اليهود ونصفهم أقام فى الغيطان ، دفعت الباب بقدمى فانفتح ، وجدتها تقف فى صحن البيت بالثوب الحريرى الشفّاف ، وضعت أمامها جوال المانجو فظهرت غمازتاها وهى تبتسم وسألتنى :

— فيه حدّ شافك ؟

— واصل ..

قضيت وقتا من أحسن ما يكون ، بنت الذين جسدها فى طراوة رغيف الملّتوت لحظة خروجه من الطابونة ، قلت لها رأيت شريف الياقوتى عليه قُفطان شاهى ويركب « جونسون » وينزل إلى النيل ، قالت شقيقه الموظف الكبير فى الحكومة زارهم وقال لهم لا تحملوا السلاح ولا تخرجوا مع الناس ، جميع أهل البلد خرجوا إلاّ عائلتهم ...

— من قال لك ؟

تضاحكت وهى تقول بفخر :

— شريف نفسه كان عندى هنا .

أغاظنى هذا لكننى تظاهرت بعدم الاهتمام وسألتها :

— متى أعود إليك ؟

— فى أى وقت يكون فيه النُّجع من غير ناس .

تساهيلُه عَجَبْ !

— ٥ —

نَجَحَتْ خطّة طلعت بك رغم أنف الحنبليّة الذين اعترضوا .. فى اليوم الذى حدّدناه جاءتنا جموعهم من القرى والنُّجوع كالسيول التى تهبط هنا من الجبال وتهدم البيوت .. كان المنظر أكثر من مثير .. لم أكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتخيّل ان هؤلاء البسطاء بجلابيبهم الباهتة يملكون كل هذه الأسلحة .. ظهرت البنادق الروسية والإنجليزية والتشيكية من آلية ونصف آلية ، لكن اغلبها من طراز « لى انفيلد » الإنجليزية ، وإن كان الأمر لا يخلو من بنادق قديمة أعتقد أنها من العصر العثمانى ..

الغريب انهم من جميع الأعمار وحماستهم لا توصف.. رايت رجلاً فوق السبعين يلتفّ بحزام صوفىّ متآكل الأطراف فى يده بندقية حديثة وبجواره غلام لا يتعدّى الرابعة عشرة يمسك البندقية من الماسورة واضعاً إياها بالمقلوب على كتفه كأنها عصا ..

ساعدونا فى تجهيز المعسكر وحفْر الخنادق وإقامة تِباب ضرب النار ، ووضعنا لهم العلامات التى يصوبون إليها ..

نظّمناهم فى صفوف ، كل صفّ من عشرة ، مع كل واحد جندى من المركز بعد أن صرفنا لهم الطلقات ..

فى بداية اليوم الأول فقدنا السيطرة عليهم ، كان رصاصهم ينطلق نحو الأهداف كأسراب الجراد حتى ان طلعت بك امسك برأسه بين راحتيه يسدّ أذنيه من الضجيج ..

المدهش أن تصويبهم فى غاية الدقّة حتى بدا لنا تدريبهم على التصويب مجرّد عبث ..

ضربنى طلعت بك على كتفى وقال مُقَهْقِهاً :

— تخيّل عنواناً على ثلاثة أعمدة فى جميع صحفنا وتحته صورتك يابنى ؟

مضت الآن اربعة أيام وفى نهاية كل يوم يعودون إلى قُراهم ومعهم أسلحتهم والسعادة تشعّ من أعينهم ولا حديث لهم إلاّ عن استرداد القدس ..

— ٦ —

انا كنت فاهم الموضوع من أوّل يوم يابُوىْ .. لانى عاجِن الحكومة وخابِزْها وعارفها كدّابة لا تأتى من ناحيتها إلاّ البلاوى ، لكن الناس لم يصدقونى ..

قالوا لى أنت قلبك جاحد ولا تشعر بالشفقة على إخواننا الذين تتعرّض نسوانهم لقلّة ادب عساكر اليهود ، ثم كيف نأكل ونشرب مثل العجول وأولاد الفطيس يهدمون القدس ؟ قلت لنفسى ربما أنا غلطان ..

فى اليوم الخامس من التدريب ، طلعوا لنا فى الأنْطَرون .. بعد أن فرغت بنادقنا من الذخيرة ، فوجئنا بهم يقولون ، سلِّموا أسلحتكم ..

— ليه يابُوىْ ؟

— ننظّفها ونعيدها لكم باكر ..

— ننظّفها نحن ..

— لابدّ من تسليمها ..

ضم الناس بنادقهم إلى صدورهم وهم يتحسسونها كما يفعل المرء حين يضم طفله الذى ضربته السخونة إلى صدره ، وقال واحد من الكبارات الذين تلمع على أكتافهم الصفوف النحاسية :

— سنكشف عليها بالأجهزة الحديثة ، وهذا لصلحتكم .

— طول عمرها شغالة زين من غير كشوفات .

— هذا أمر ، سعادة الباشا المدير أصدر هذا الأمر بنفسه ..

— مع احتراماتنا للرجل الكبير الذى ذكرتموه ،

الموضوع وما فيه تسليم السلاح مثل تسليم النسوان ، يرضيه نسلِّم نسوانًا ؟

فوجئنا بالخشبة الغليظة ذات اللونين الأبيض والأحمر التى تشبه الشادوف الكبير ، تهبط وتغلق الطريق فى وجوهنا كما يحدث عند مزلقان السكة الحديد ، ورأينا العساكر يدورون حول الأسلاك الشائكة من الخارج ويوجّهون مواسير بنادقهم ناحيتنا :

— سلّموا الأسلحة من غير مناقشة ، ستعود إليكم بعد تنظيفها ، هيا ، لا تضيعوا وقتنا .

دار الناس حول بعضهم وهم يلغطون مثلما تدور أوراق الشجر اليابسة حول بعضها فى دوّامات الهواء .. وكان الرجل الكبير الذى جاءنا باكيا فى ديوان العمدة يفتح فمه ويبتسم عن أسنان صغيرة تشبه أسنان القط حين يلاعب الفار الدائخ ..

أدخلت يدى فى جيب الصدريّة وأخرجت الطلقات التى كنت أحتفظ بها على سبيل الاحتياط وصرخت :

— طلاق بالتلاتة لو اعترضنى جنس بنى آدم ، أطُقُّه ظرفين ويحصل ما يحصل ..

ويبدو أن الأهالى وضعوا كلامى القديم فى رؤوسهم .. فقد رأيت أكثرهم يسحبون ترابيس البنادق إلى الخلف ثم يدفعونها إلى الأمام ، بعد أن حشوها بالرصاص الذى أخرجوه من جيوبهم ، وحرّكوا مسامير الأمان إلى الوراء ، وصرخ رجل من نجع العَقَبَة القبليّة :

— تفتحوا لنا البوّابة من غير كلام ، أو دمّها يُوصل لبحر النيل ..

وأطلق جماعة من أبناء جزيرة المنصوريّة النار فى الهواء وهم يزمجرون ، وفعل مثلهم أبناء نجوع الرّمادى ، لكن ولداً من نجع الرَّقَبَة الفوقانيَّة ، ضرب فى المليان .

— ٧ —

أنا غير مسئول عن أى شىء .. قلت هذا للمحقّق .. لم أوافق أبدا ، ومنذ البداية ، على اقتراح طلعت بك برغم زعمه أن ثمة أوامر صدرت بهذا ..

انشغل المحقّق فى دعك عينه ، بسبب الزوبعة الترابية التى أطارت الأوراق من أمامه ، وقال كلكم تتنصّلون الآن مما حدث وتضعون المسئولية عليه وحده فى حين أنها مشتركة ..

دافعت عن نفسى بكل ما أوتيت من قوّة ، حيث أننى مقتنع تماما بأن المسئول عن وقوع هذه المذبحة ، هو المرحوم طلعت .

تأليف : سوزان باسنيت * ترجمة : خليل كلفت

الخروج من المتاهة
كاتبات أمريكا اللاتينية المعاصرات

فى سنة ١٩٣٥ كتبت «فيكتوريا اوكامبو» عميدة الأدب الأرجنتينى ، ومؤسِّسة المجلة الأدبية «سور» (الجنوب) ، وواحدة من أبرز الناطقات باسم الكتابة الأمريكية اللاتينية ككل ، «رسالة إلى فيرجينيا وولف» التى نُشرتْ بوصفها الفصل الافتتاحى لمجلد من المقالات فى وقت لاحق من نفس السنة . وبعد الإشارة إلى تعليقات وولف على الكتابة النسائية ، توافق فيكتوريا اوكامبو على تلك الأفكار ، وتعززها بتأكيد شخصى قوى :

«طموحى الوحيد هو ان اكتب ذات يوم بصورة جيدة إلى هذا الحدّ او ذاك ، بصورة رديئة إلى هذا الحد او ذاك لكن كامراة . ولو كان لى مصباح سحرى مثل علاء الدين ، لامكننى ، عن طريق حكّه ، ان املك القدرة على ان اكتب مثل شكسبير ، اودانتى ، او جوته او ، سيرفانتس ، او دوستويفسكى ، وانا بكل صدق لم اكن لأنتهز تلك الفرصة . ذلك اننى اؤمن بان المراة لايمكنها ان تبوح بافكارها ومشاعرها باسلوب الرجل ، تماما كما لايمكنها ان تتكلم بصوت الرجل(١)».

ومشكلة الكتابة «كامراة» مشكلة عذّبتْ الكاتبات طوال القرن العشرين ، غير انها اكتسبت أهمية خاصة مع إحياء الحركة النسائية فى أواخر الستينات من هذا القرن ، وظهور مختلف الأشكال القومية لحركة تحرر المرأة . وعلى حين كانت فيكتوريا اوكامبو ، شأنها فى ذلك شأن فيرجينيا وولف ، تتصارع مع هذه المشكلة فى عزلة نسبية ، فقد شهد العقدان الماضيان نشوء ظاهرة جديدة . لقد شرعت أعداد كبيرة من النساء فى كل مكان فى العالم فى معالجة مسألة ما إذا كان يمكن أن تكون

* « سوزان باسنيت » أستاذ فى الأدب المقارن بجامعة « وارويك » فى انجلترا ومؤلفة لكتب عديدة من أهمها : « تجارب نسوية » و « الحركة النسائية فى اربع ثقافات » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك حقا طريقة نسائية على وجه الخصوص فى الكتابة ، وقد بدأن فى استقصاء المشكلة بصفة جماعية . وفى مقال قصير عنوانه «**خلق مساحات خاصة بك**»، نُشر فى **بروخاس** («الساحرات») ، مجلة الكاتبات النسائيات الكولومبيات ، تقدم **مارجريتا باث** وصفا مجملا لتلك الردح الجماعية الجديدة :

«ولهذا يعنى خلق مساحات خاصة بنا ان من واجبنا ان نخطط من اجل ولهذا ، وان نحمل على عاتقنا ، كافة تلك المهام التى تنبع من احتياجاتنا الخاصة ، بالإضافة إلى المساحات المادية التى يمكننا ان نلتقىَ فيها ، ونفكر فى انفسنا ، ونستجوب ونساعد انفسنا . بهذه الطريقة سنكون منخرطات بنشاط فى ان ندفع إلى الامام عملية تحديد هوية جديدة ، وطريقة جديدة للحياة فى العالم . إن نشوء جماعات نسائية مستقلة فى معظم البلدان فى العالم ، فى الوقت الحالى ، يعزز الفكرة القائلة بان الجماعة ككيان ضرورة تاريخية فى سياق نضال النساء من اجل الاستقلال . ونحن نؤمن بانه فقط ضمن بنية صلبة وحانية وجادة للجماعة . يمكن للنساء ان يجازفن بتقويض الاسس المحددة لشخصياتنا نحن الخاصة[٢] .

وترتدى مسألة «**تضامن الجماعة**»، هذه السمة الرئيسية لأكثر الفكر النسائى ، أهمية خاصة فى أمريكا اللاتينية ، حيث ظلت أيديولوجية الـ «**ماشيزمو**» (الإحساس البالغ بالزهو الذكورى = الذكورية) تحط النساء ، لزمن طويل ، فى لعب أدوار قليلة يحدّدها الذكور . وظل المؤرخون يميلون إلى التركيز فى المقام الأول على مشكلتىْ العرق والطبقة فى أمريكا اللاتينية ، متجاهلين جميعا فى اكثر الأحيان مشكلة اهمية دورىْ الجنسينْ فى المجتمع ، فى حين كان النقاد الأدبيون يقرّظون إنتاج الكتاب الذكور ، ويتجاهلون النساء الكاتبات تجاهلا كاملا تقريبا إلى وقت قريب جدا .

وهكذا فإن انفجار الاهتمام العالمى بالكتابة الأمريكية اللاتينية ، والذى تواصل خلال العقد الأخير جعل : **جارثيا ماركيث** ، **فوينتيس** ، **كورتاثار** ، **فارجاس يوسا** ، الخ . أسماء مألوفة للغاية لدى القراء الأوربيين والأمريكيين الشماليين ، غير أنه لم يحدث أىّ شىء مماثل مع النساء الكاتبات . وفى افضل الأحوال ، يجرى الاستشهاد باسم أو اسمينْ كأمثلة لاستثناءات عظيمة ، على الاعتقاد بأن غالبية كتاب أمريكا اللاتينية ذكور — أسماء مثل تلك الخاصة بالأخت **خوانا إينيس ده لاكروث** فى القرن السابع عشر ، التى كانت تكتب الشعر فى ديرها ، و**فيكتوريا اوكامبو** ، و**جابرييلا ميسترال** ، أول كاتب أمريكى لاتينى يحصل على **جائزة نوبل** للأدب . ومن الصعوبة بمكان أن يقال أن مثل هذه الأمثلة المنعزلة يمكن أن تشكل جماعة او تقاليد أدبية .

وبهذه الطريقة يعزز التاريخ الأدبى المبدأ القائل بأن المراة الكاتبة ماهى إلا استثناء . وفى كتابها ، **كيف تقمع الكتابة النسائية** ، تقدم **خوانَا روس** وصفا مقنعا للاستراتيجيات التى وُضعتْ والتى تهمّش أو تستبعد الكتابة النسائية ، خالقة بذلك النظرة التى تنكر وجودهن ذاته فى التاريخ .

لكنها توضح كذلك أن وجود مجموعة متنامية من الكاتبات النسائية هو التفسير المنطقى الوحيد لظهور «**استثناءات عظيمة**» على المشهد الأدبى بصورة خارقة

للعادة فى ظاهر الأمر : (**المرة تلو المرة تندفع النساء فجاة مقتحمات القواعد المقررة وكانما من لامكان — غريبات الأطوار ، متميزات ، بتقنيات تبدو شاذة وشواغل «لاتليق»**[٣]) .

ويمكن العثور على مثل نموذجى على استراتيجية الاستبعاد فى مقال روبرتو فيرنانديث ريتامار : «الاتصال المتبادل والأدب الجديد» ، حيث يعالج الكاتب العلاقات بين الروائيين الذكور المعاصرين الرئيسيين فى أمريكا اللاتينية . وهو يشير إلى أن : (**«ماقاله مارتى فى سنة ١٨٩٣ عن الحداثيين يمكن أن يقال اليوم عن هؤلاء الروائيين : «إنها اشبه باسرة فى امريكا»**)[٤] وربما كانت أسرة ، لكنها أسرة مؤلفة بالكامل من آباء وإخوة وأبناء .

وعندما نقرأ أعمال كتّاب مثل **نارجاس يوسا او جارثيا ماركيث** فإننا نجد مجموعة متنوعة من النساء فى كافة أنواع الأدوار . **وتقدم مائة عام من العزلة** طائفة كاملة من النساء.حيث أورسولا التى لاتُقهر هى الأم الرئيسة . والحقيقة أن أحد الدفاعات التقليدية عن **الذكورية** يتمثل فى أن سلطة المرأة ، داخل عالم الحياة المنزلية تقوم بأكثر من التعويض عن افتقارهن إلى السلطة فى العالم خارج البيت . وتؤدى الأسطورة الذكورية القديمة القائلة بأن النساء مسئولات «فى الواقع» إلى حد ما ، إلى النظر إلى الأسرة على أنها مستودع كافة القيم ، كما يجرى النظر إلى الأم على أنها شخصية ينبغى توقيرها ، وإن كان يجرى ازدراؤها فى الوقت ذاته بسبب أنوثتها . وإذا تأملنا ميادين السلطة الممكنة المفتوحة أمام المرأة فى أمريكا اللاتينية ، فى عهد الاستعمار الكولونيالى ، نجد أنه لم تكن هناك سوى ثلاث إمكانات — البيت ، بنظامه الطوائفى القائم على التمييز ضد النساء الصغيرات السن أو المنتميات إلى الطبقات الدنيا ، والدير ، وبيت الدعارة . ومهما كانت السلطة التى ربما كانت النساء قادرات على ممارستها فى هذه الأماكن المغلقة ، فإن افتقارهن إلى السلطة فى العالم خارج هذه التخوم ظل ثابتا **بصورة راسخة** كما كان دائما .

على أن الاهتمام بإسهام الكاتبات الأمريكيات اللاتينيات فى الأدب تزايد إلى حد كبير منذ ظهور النقد النسائى . وتركزت الفترة الباكرة للنقد النسائى ، فى أواخر الستينات من هذا القرن ، على إعادة اكتشاف كتابات النساء اللائى تجاهلهن المؤرخون الأدبيون . وفى سياق ذلك الإحياء طُرحت أسئلة حول الفرضيات الجوهرية التى تقوم عليها أية قاعدة مقررة وطيدة للكتابة «العظيمة» . وعلى سبيل المثال ، أفضت إعادة تقييم لإنتاج الناثرات الأمريكيات الشماليات إلى نظرة متغيرة للتاريخ الأدبى الأمريكى ، وبدأ نفس الشىء يحدث فى أمريكا اللاتينية أيضا . وعلاوة على ذلك ، فحالما تكون عملية إعادة الاكتشاف جارية يمكن توجيه الاهتمام إلى الأعمال ذاتها ، لتحديد ما إذا كانت هناك موضوعات نسائية بوجه خاص على سبيل المثال ، أو أساليب كتابة ، أو نماذج لغة مجازية . ولايزال الكثير من هذا العمل فى مراحله المبكرة ، غير أن مايبدو واضحا جليا هو أنه على مرّ العصور ، من **سافو** فصاعدا ، كانت النساء يسهمن من خارج المؤسسة الأدبية ، وليس من داخلها ، وهو وضع أدّى إلى إهمال الكثير من إنتاجهن ، أو إغفاله كلية ، غير أنه مكنّهن من ابتكار وتجريب أنواع جديدة من الكتابة . ولم تأت الطليعة قطّ من المركز الراسخ ، بل كانت تأتى دائما من الهوامش المحتقرة ، ولهذا فإن النساء اللائى جرى ، ولزمن طويل ، إهمالهن فى أوضاع

هامشية فى المجتمع كُنَّ فى وضع يكتبن منه بأساليب جديدة ، متحرّرات من الضغوط التى تُمارس على أولئك الكتاب الذين «ينتمون» إلى الاتجاه السائد .

وفى الثمانينات بدأ الاهتمام ينصبّ أخيرا على إسهام كاتبات أمريكيات لاتينيات كثيرات كان يجرى إلى الآن تجاهلهن إلى حد بعيد . **فيكتوريا وسيلفينا او كامبو ، إيلينا پونياتوفسكا ، ليديا كابريرا ، روزاريو كاستيلانيوس ، اليخاندرا پيزارنيك ، كلاريس ليسبكتور ، لويزا ڤالينزويلا** ... كل هؤلاء الكاتبات يكسبن الآن أرضا بين قراء اللغتين الأسبانية والبرتغالية ، وبدأن أيضا يُترجمن ، ويحقّقن بالتالى شهرة عالمية كذلك . وأخذت أسرة الكتاب الذكور تدرك أن لهم أخوات وبنات وأمهات يظهرن من غرفهن العلوية ، ويتحدثن بأصوات مرتفعة بما يكفى لأن يسمعهن الجميع .

*

وتتمثل إحدى قصص نجاح كتابة القصة فى منتصف الثمانينات فى رواية **إيزابيل الليندى** : **بيت الأشباح** . ولهذه الرواية فى ظاهر الأمر بعض الشبه **بمائة عام من العزلة** : سجلّ أخبار الأسرة يستغرق عدة أجيال ، انصهار الواقع اليومى والطابع الأخروى ، سرد الدرامات الشخصية على خلفية من التغير التاريخى ، أبهة الشخصيات الغرائبية ــ الواقعية . على أنه رغم هذه التشابهات ، فإن أسلوب ومجال ، وبؤرة كلٍّ من الكاتبين مختلفة تماما . وتُعدُّ رواية **إيزابيل الليندى** من الناحية الجوهرية قصة ظهور النساء فى المجتمع الأمريكى اللاتينى المعاصر . وتُعدّ **نيڤيا** ، الأولى فى السلالة ، منادية مبكرة بمنح المرأة حق التصويت تأخذ معها ابنتها كلارا «**لتقف على صناديق الصابون وتُلقى الخُطب**» ، رغم أنها أنجبت خمسة عشر طفلا . **وكلارا** ، الطفلة ، ذات القوى الخارقة للطبيعة (كلارا المستبصرة) ، لها صلة جيدة بأمّها ، لكن لايمكنها أن تحمل مواقفها السياسية على محمل الجد :

> **رغم عمرها الغضّ وجهلها التام بامور هذا العالم ، ادركت كلارا عبثية الموقف ، وكتبت فى دفتر مذكراتها عن الاختلاف الصارخ لامها وصديقاتها ، وهن يرتدين معاطفهن المصنوعة من الفرو ، واحذيتهن السويدية ، وهن يتحدثن عن الاضطهاد ، والمساواة ، والحقوق ، مع مجموعة من النساء اللائى يكدحْن فى صنع مرايل قماش الدنيم ، وايديهن محمرة من البرد**[٥] .

وتختار كلارا طريقا آخر ، طريق الكاتبة ، التى تفضل أن تعمل فى مذكراتها او تستخدم قدرتها على الاتصال بالعالم الروحى بدلا من أن تحيا حياة زوجة من الطبقة الوسطى . على أن شبح **كلارا** هو الذى يأتى إلى حفيدتها **ألبا** فى السجن ، حيث يجرى تعذيبها بعد انقلاب يمينى ، لتشجيعها على ألّا تستسلم : «**لديك الكثير لتعمليه ، فكُفّى عن الإحساس بالأسف على نفسك ، اشربى قليلا من الماء ، وابدئى الكتابة**» . قالت كلارا ذلك لحفيدتها قبل أن تختفى بنفس الطريقة التى جاءت بها[٦] . والإحساس بالتضامن بين النساء قوة ديناميكية فى سبيل البقاء ، وينتهى الكتاب بنغمة أمل حيث تتهيأ **ألبا** لمواصلة الحياة فى نفس المجتمع الفاشى وللترحيب بطفلتها هى فى الحياة : **ابنة الكثير جدا من مرات الاغتصاب ، او ربما ابنة ميجويل ، لكنْ قبل كلّ شىء ، ابنتى انا**»[٧] .

هناك ثلاثة أنواع من النساء يقدمن سرد القصة ، ويجسّدن ثلاثتهن جميعا مظاهر من السمات المميزة العامة للمرأة . فالسلسلة من **نيفيا** ، هابطة مرورا **بكلارا وبلانكا** ، وأخيرا **ألبا** ، تسرد قصة ظهور امرأة الطبقة الوسطى كحيوان سياسى ، واعية بدورها العام ، وعاقدة العزم على القيام بإسهام فعال فى الطريقة التى يُدار بها العالم . والسلسلة من **بانشاجارثيا** ، الفتاة الفلاحة الأمية التى يغتصبها زوج **كلارا استبان ترويبا** ، هى السلسلة التى تنتهى إلى الشخصية الرهيبة : **استبان جارثيا** ، رئيس الشرطة السرية ، والطاغية العصامى . وتزرع سلبية الجدة أمام سلطة السيد بذور الكراهية التى تفضى فى نهاية المطاف إلى الفاشية . والسلسلة الثالثة تجسدها **ترانزيتو سوتو** ، البغى التى تصعد عبر الاستخدام البارع لجسدها هى وفطنتها إلى الوضع النهائى الساخر حيث تصبح الشخص الوحيد الذى يمكنه عمل الترتيبات اللازمة لإطلاق سراح ألبا من غُرف تعذيب **استبان جارثيا** .

والرواية مكتوبة بضمير الغائب ، فيما عدا تلك الأقسام التى يسردها **استبان ترويبا** بضمير المتكلم . وتطور شخصيته يقتفى أثره عن كثب هذا الأسلوب المتمثل فى استخدام السرد بكل من ضميرىْ الغائب والمتكلم ، ونحن نراه يتطور من بداياته **كبرجوازى صغير** ابن لأم عاجزة ، وله أخت عانس ، ليصير مالك أرض يغتصب نساءه الفلاحات ، فيما يخطط بعناية لإنشاء المزرعة النموذجية لعماله ، إلى أن يتزوج من **كلارا** . ويرغمه الزواج فى نهاية المطاف على أن يرى نواحى قصوره هو ، حيث يغدو جليا بصورة متزايدة أن زوجته لاتحبه رغم ولعه بها ، ويفشل فى عقد صلة مع أطفاله هو . ومحبَطا بصورة متزايدة ، ومعذّبا بقصة غرامية لابنته **بلانكا** مع رجل هو فى آن معا فلاح وثورى ، يصير سناتورا محافظا ، وعندما يفوز اليسار بالانتخابات يكون له دور فعال فى المؤامرة الخاصة بتقويض الحكومة ، والقيام بانقلاب مضاد . وصورة **استبان ترويبا** هى صورة رجل يفتقر إلى رؤية فيسقط ضحية أيديولوجيات يمينية الأمر الذى يرجع بجانبه الأكبر إلى نواقص تربيته هو . وفى مرحلة مبكرة جدا من الرواية ، وفى مناقشة مريرة مع أخته **فيرولا** عن قراره الخاص بالرحيل بعيدا والحياة فى الريف ، يعبر عن أحاسيسه فى إطار الكراهية للنساء . قالت :

«وددت لو اننى وُلدتُ رجلا ، إذن لكان بوسعى انا ايضا ان ارحل» .

قالت ذلك وهى **مفعمة بالكراهية . فاجابها :**
«اما انا فما كنت لأود ان اكون امراة»(8) .

وفى النهاية ، تغيرّ بالكامل . ذلك أن عالمه بأسره ينهار عندما يدرك هول الاستيلاء العسكرى على السلطة فى بلاده . ويغدو مرغما على التوسل **لترانزيتو سوتو** لإنقاذ حفيدته ، الشخص الوحيد الذى يهمه فى العالم .

وفى الفصل الأخير من الكتاب ، والمكتوب بضمير المتكلم لكنْ تسرده هذه المرة امرأة ، ألبا ، التى تستخدم صيغة المتكلم السائدة ، وهى تروى كيف أن جدها اقترح أن يدونوا قصتهم ، وكيف أنه أنقذ عشيقها ، مقاتل حرب العصابات ، وكفّر فى نهاية الأمر عن ماضيه . وعندما يموت ، يتصالح مع روح زوجته المتوفاة ، ويفقد بالتدريج **«الغضب العنيف الذى ظل يعذبه طوال حياته»** .

ورسالة رواية **بيت الأشباح** رسالة إثبات لأن الإنسان يمكنه أن يبقى ، حتى بعد أفظع الأهوال ، ويمكن حتى للرجعى الأشد تصلّباً ، أن يتغير ، وأن يصل إلى

الطمأنينة .

وبعد أن تبوح لنا بأنها الكاتبة القصصية ، تفكر **البا** ، مليًّا ، فى الحاجة إلى الكتابة كوسيلة لفهم العالم . وتقوم **البا** بتجميع أطراف ماضيها ، وتميّز الحلقات فى السلسلة ، ذلك الدوران العنيد للعالم ، والذى يعنى أن «**حفيد المراة التى جرى اغتصابها يكرر نفس الفعلة مع حفيدة مرتكب الاغتصاب**» ، فتدرك الحاجة إلى معرفة ذلك التاريخ ، حتى تكون قادرة على كسر سطوة أحقاد الماضى . ولهذا فإن الكتابة هى **فعل حبّ** ؛ ففى الكتابة يكمن التلاحم ، وعبر الكتابة يأتى الانعتاق من أغلال أجيال من الألم والكراهية . والحقيقة أن نفس هذا التأكيد الإيجابى المزدوج ــ ومؤداه أن التغيير ممكن سواء ضمن وعى الفرد أو ضمن المجتمع ، وأن الكتابة وسيلة لتوجيه الألم والتكيف معه ــ هو مايجعل **بيت الأشباح** رواية نسائية .

كذلك يجرى استخدام أسلوب المناوبة بين السرد بضميرىْ الغائب والمتكلم ، وخط القصة الذى يتتبع حيوات النساء ، على خلفية من التغيير الاجتماعى فى رواية **روزاريو كاستيلانيوس** : «**بالون ــ كانان**» ، لكنْ بوسائل مختلفة للغاية . وهذه الرواية ، المكتوبة قبل بيت الأشباح بقرابة ثلاثين سنة ، تروى التفسخ التدريجى لأسرة ثرية من ملاك الأراضى فى المكسيك ، فيما يؤكد فلاحوهم الهنود بالتدريج حقوقهم القانونية ، ويحصلون على التعليم ، واحترام النفس . وعلى حين تدخل الشخصيات النسائية الرئيسية فى رواية **إيزابيل الليندى** عالم السياسة وتقف جنباً إلى جنب مع نظرائها الذكور نجد النساء فى رواية **روزاريو كاستيلانيوس** حبيسات داخل العالم المظلم للكبرياء العائلية ، والمكائد ، والمعتقدات الخرافية . ونجد **دونا زورايدا** ، الأم التى ترفع من شأن طفلها الذكر ، ماريو ، على حساب طفلتها الأنثى ، الراوية بضمير المتكلم امرأة أنانية متكبرة تتشبث بمكانتها الاجتماعية ، بوصفها وسيلتها الوحيدة لتأكيد الذات . وتؤدى نبوءة **نانا** ، المربية الهندية ، التى كانت تقوم برعاية الطفلين طوال حياتهما ، ونبوءة المرأة المقعدة التى تعهدت **زورايدا** برعايتها ، بخصوص موت **ماريو** ، إلى ظهور العنف الكامن لدى **زورايدا** ، غير أنه لايمكن حتى للدين الذى تعلن إيمانها به أن ينقذه . فهو يموت ، وتُترك الراوية الطفلة لوطأة الإحساس بالذنب ، لأنها تشعر بأنها مسئولة عن موت أخيها ، حيث أنها كانت قد سرقت مفتاح الكنيسة الصغيرة الخاصة ، وأخفته لتمنعه من تناول أول عشاء ربّانى له . فبعد أن أفزعتهما قصة عن **رقاقة** من خبز العشاء الربانى حوّلها السحر إلى رصاصة قتلت الطفل الذى أكلها ، يحاول **ماريو** وأخته تجنُّب العشاء الربانى عن طريق سرقة المفتاح . لكن عندما يصرخ **ماريو** وهو فى سكرة الموت طالبا إعادة المفتاح إلى مكانه ، لاتفعل أخته . وتبقى صامتة ، خائفة من الكاهن ، وخائفة حتى أكثر من الآلهة الهندية الشريرة التى يمكن لسحرها أن يمتد إليها أيضا ، ويدمرها :

> **وكان ماريو هناك بمفرده فى حجرة نومه يرتجف الما ، والكاهن يقترب اكثر فاكثر .**
> **«تيلين ــ تيلين ، انا الآن انعطف حول الناصية . تيلين ــ تيلين** ، أنا الآن أطرق على الباب . **تيلين ــ تيلين** ، أنا الآن أمسكت بك ! سيعاقبك الرب ! كاتاشانا سيقتلك» .

وماريو ، يكزّ أسنانه . يقاوم رغم معاناته ، يفكر فى أننى خنته . وهذا صحيح . لقد جعلتُه يتلوى ويعانى ، ولم افتح علبة نانا . لأننى إنْ

فعلتُ ستلتهمنى الساحرات ، ويعاقبنى الرب ، ويقتلنى **كاتاشانا** . ومن ذا الذى سيأتى لنجدتى ؟ لن تأتى أمى . إنها لاتحمى سوى **ماريو** ، لأنه الطفل الذكر(٩) .

وترمز الراوية الطفلة إلى الجيل الجديد ، المحاصر بين أنواع شتى من القوى لاتفهمها هى ، فالهنود يحصلون على حقوق سياسية ، وملاك الأراضى يفقدون مركزهم القائم على الامتيازات ، غير أنه وراء هذه السيرورات تكمن القوى المبهمة للدين والمعتقدات الغيبية ، القوى اللاعقلانية لإدراك بديل للعالم . وغير واثقة بمكانتها الطبقية بسبب التغيرات الاجتماعية التى تجتاح حياتها ، لايعود بوسع الطفلة أن ترفض سحر الهنود ، ورغم اعتراض أمها وتعاليم الكاهن ، تُسلّم بأن هذه مناطق تقع خارج سيطرتها . والحقد الطبقى الذى أفضى إلى وفاة ماريو أقوى منها ؛ وعندما ترى مربيتها العجوز نانا فى الشارع ، لاتعود هناك إمكانية للاتصال :

على الرصيف المقابل تسير امرأة هندية . بمجرد أن أراها أتخلص من يد أماليا . وأجرى نحوها بذراعين مفتوحتين . إنها نانا الغالية علىّ ! غير أن الهندية تراقبنى جامدة تماما ، ولاتاتى باية إشارة ترحيب . واتباطا ـــ ابطا فابطا إلى ان اتوقف . واترك ذراعىّ تسقطان ، محبطتيْن كلية . وحتى إن رايتها ، لن اتعرف عليها الآن . لقد مضى وقت طويل على افتراقنا . وبالإضافة إلى ذلك ، يبـدو كل الهنـود متشابهين(١٠) .

و «**بالون ـــ كانان**» رواية عن الاضطهاد والقمع ، والانفعال السائد فى كل موضع فى الكتاب هو الغضب . والغضب المكتوم لدى النساء اللائى يسيطر عليهن العُرف الاجتماعى ، وأزواجهن ، وآباؤهن ، وله مايناظره فى الغضب المكتوم لدى الفلاحين . وفى بعض الأحيان ينفجر هذا الغضب علنا ، كما فى حالة **ماتيلدا** ، المرأة التى تجلب العار على أسرتها ، وتحطم نفسها ، أو عندما يحرق الهنود مصنع السكر . غير أنه من الناحية الجوهرية غضب غير مفهوم ، ولهذا لايمكن تناوله . والشخصيات فى الرواية محكوم عليها بأن تبقى داخل الدائرة التى تحاول بطلة **إيزابيل الييندى** كسرها . وتفقد الطفلة الراوية فى رواية «**بالون ـــ كانان**» براءتها ، لكنها بالمقابل تكتشف وضعها الطبقى . وتعيدنا ملاحظتها الخاصة بأن الهنود متشابهون إلى الفقرات الاستهلالية للرواية ، حيث تشرح نفس تلك الفتاة لأخيها كيف اكتشف **كولومبوس** أمريكا ، متجاهلة تراث الهنود تجاهلا تاما .

ومثل **بيت الأشباح** ، تنتهى الرواية بالشخصية الرئيسية تكتب ، لكن بطلة **روزاريو كاستيلانيوس** يمكنها فقط أن تكتب اسم أخيها «**على قرميد الحديقة ... على جدار القراندة ... فى صفحات كراستى**» فذلك الاسم هو رمز الذنب الذى ورثته ، والذى سيحطمها فى نهاية الأمر ، مع الطبقة التى تنتمى إليها .

كتبت **روزاريو كاستيلانيوس** روايتها قبل ظهور الحركة النسائية ، قبل السياق الأيديولوجى المتغير للستينات . أما **إيزابيل الييندى** ، التى كتبت بعد انقلاب **بينوشيه فى تشيلى** فى ١٩٧٣ بعدة سنوات ، وهو الانقلاب الذى لايظهر إلا بصوره مموهة فى الرواية ، فكانت تنظر بالتالى إلى العالم بعينى جيل آخر . ومع ذلك ، تشترك الكاتبتان فى حقيقة أنهما تركزان على النساء وتستخدمان وضع حياة النساء كوسيلة للكتابة عن الاضطهاد الاجتماعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بوجه عام . وهذه طريقة ظلت الروائيات يستخدمنها منذ كتبت افرابين : «أورونوكو» فى ١٦٨٨ ، وشبّهتْ اضطهاد العبودية بأضطهاد النساء فى سوق الزواج . والصورة التى تبدعها كل من الكاتبتين للنساء تختلف تماما عن الصُّور المقولبة كثيرا فى كثير جدا من روايات الكتاب الذكور .

وفى «متاهة العزلة» ، يحاول أوكتافيوباث تقديم تعريف للمرأة المكسيكية ، وهو تعريف يمكن أن نمدّه إلى خارج نطاق المكسيك ، ونقراه باعتباره تقييما للنظرة الذكورية إلى المرأة بوجه عام . ومن خلال مناقشة نمطىْ المرأة ، الصالحة والطالحة ، يقدم باث نظرة مستمدة من جهة ، من موقف كاثوليكى متطرف ، ومن جهة أخرى ، من موقف وجودى ينظر إلى المرأة على أنها «الآخر» والمرأة سلبية بصفة جوهرية ، من وجهة نظره :

«هى إجابة اكثر منها سؤال ، مادة موّارة وسهلة التطويع ، يقوم بتشكيلها خيال وحسية الذكر . وفى بلدان اخرى نجد النساء نشيطات يحاولن اجتذاب الرجال من خلال ذكاء عقولهن أو إغواء أجسادهن ، أما المرأة المكسيكية فتتسم بنوع من السكون المقدس ، هدوء مصنوع من الأمل والازدراء»(١١) .

وصورة المرأة بوصفها سلبية ومتحفظة ومنغلقة صورة سائدة للغاية فى أدب أمريكا اللاتينية ، جنبا إلى جنب مع صورة المرأة بوصفها نهمة وحسية ومفترسة . غير أن وضع إنتاج النساء الكاتبات فى الاعتبار يعطى فكرة مختلفة للغاية ورافضةً للدور التقليدى للمرأة كمستمعة ، كمتلقّية لأفكار ومشاعر الرجال ، تحاول لويزا فالينزويلا إثبات أن النساء انتهين اخيرا إلى إدراك قوة الكتابة وبدأن يستخدمنها :

هناك تعبير ارجنتينى للغاية : «امسكْ الكتب حتى لاتعضّك» . ويمكنك ان تقوله ، على سبيل المثال ، للطفل ليذهب ويستذكر دروسه . وهو قول مأثور مناقض تماما للتعبير البيرونى الشهير ، والذى كان يقول : «الاحذية نعم ، الكتب لا» . لكن الكتب فى نهاية الأمرْ تعضّ بالفعل(١٢) .

وتمتد قوة الكتاب لتتغلغل فى عالم القراء ، تماما كما يقتحم العالم الخارجى وعى الكاتب . **ولويزا فالينزويلا** ليست كاتبة ناعمة . فأعمالها تعكس أهوال التعذيب والموت والألم ، لأنها تؤمن بأن الكاتب لايمكن أن يظل محايدا . والعنف فى رأيهاموضوع فرضه العالم عليها ؛ وكطريقة لمجاراته يمكنها أن تستخدم وسيلة القلم ، بتحاول الاحتفاظ بروح دعابة ، غير أنه لا خيار أمامها ، فى نهاية المطاف ، سوى أن تتحدى الوحشية لأنها جزء من الحياة .

ويتمثل أحد أروع الاستقصاءات عن العنف والرعب بقلم امرأة فى قصة **أليخاندرا بيزارنيك** ، وهى كاتبة أخرى مشهورة فى المقام الأول كشاعرة . **والكونتيسة الدموية** (١٩٦٨) «مقالة ــ قصة» عن الكونتيسة باثورى ، الحسناء الهنغارية الأسطورية فى القرن السادس عشر ، التى عذبت مئات من الفتيات الصغيرات حتى الموت ، فى قصرها المنعزل والتى يقال إنها سبحت فى دمائهن ، لتستعيد شبابها .

وتروى **أليخاندرا بيزارنيك** الملاذْ الوحشية للكونتيسة

باثورى بأسلوب هو ، فى آن معا ، غنائى و (أحيانا) طفولى ، مستخدمة طريقة حكاية الجنيات ، لتصدم القارىء لكن فى الوقت ذاته لتجبر ذلك القارىء على ان يواصل القراءة إلى النهاية . وهكذا ينبسط أمامنا جمال الرعب ، وعندما يحدث تدخّل الراوية بتعليق لايكون ذلك إلا لاستدعاء تعاطفنا مع المرأة المنحرفة بثيابها البيضاء الملطخة بالدم و «**شبقها المفزع نحو الحجر والجليد والجدران**» :

«تنظر الروح السوداوية إلى الزمن على انه معلق قبل ، وبعد العنف السريع الزوال حتما . ومع ذلك فالحقيقة هى ان الزمن لايكون معلّقا أبدا ، بل ينمو ببطء نموّ أظافر الموتى . وبين الصمتيْن او الموتيْن ، ترتدى اللحظة الوجيزة المذهلة للسرعة مختلف أشكال الشبق : من سُكْر برىء ، إلى انحرافات جنسية ، وحتى القتل .

إنى أفكر فى إيرز بيبت باثورى ولياليها التى تقاس إيقاعاتها بصرخات الفتيات المراهقات . وأرى صورة للكونتيسة : إن السيدة المكتئبة والجميلة تشبه مجازات السوداوية المصورة فى النقوش القديمة . كما أتذكر انه فى زمنها ، كان الشخص السوداوى شخصا يتلبسه الشيطان[١٣] .

وهكذا فعن طريق استكشاف الفظائع التى ارتكبتها امرأة ، وهى فظائع هائلة كتلك الخاصة بالمركيز **دو ساد** أو **جيل دو ريه** ، تدحض **اليخاندرا پيزارنيك** مفهوم **أوكتافيو باث** عن المرأة . فهناك فرق شاسع بين المرأة بوصفها معذّبة نساء أخريات ، وتصفها فى سرد غنائى امرأة أخرى أيضا ، وبين رؤية **باث** عن المرأة بوصفها وثناً أو سيرةً حياة . وتدعونا **اليخاندرا پيزارنيك** فى هذه القصة إلى إعادة النظر فى كافة افتراضاتنا عن المرأة ، كما تدعونا إلى إعادة النظر فى افتراضاتنا الاستطيقية عن الجمال .

والواقع أن قصتها ذات طابع أدبى بالغ . فهى تبدأ باستشهاد من **سارتر** وقد صيغت القصة برمتها بالإحالة إلى كتاب بقلم **ڤالنتين پنروز** ، الكاتب السوريالى ، عن **الكونتيسة باثورى** . ومعالجة **ڤالنتين پنروز** للكونتيسة هى بالذات ماتجده **اليخاندرا پيزارنيك** بالغ السحر : فهى لاتكترث بالانحراف الجنسى ، والجنون ، بوصفهما «واضحيْن» أكثر مما ينبغى و «تركز بدلا من ذلك على الجمال التشنجى للشخصية» . وفى رواية **اليخاندرا پيزارنيك** ، تغدو **الكونتيسة** رمزا لدافع إلى نوع ما من الحرية القصوى ، حرية خارج نطاق القانون ، وخارج نطاق العُرْف ، وخارج نطاق مبادىء الأخلاق . وعندما تصف موتها ، محبوسة حية بين جدران قصرها هى ، تشدد **اليخاندرا پيزارنيك** على بساطة الرعب :

«لم تكن خائفة قط ، ولم ترتجف قط . ولم يكن يمكن الإحساس نحوها بأىّ تعاطف او شفقة أو إعجاب . فقط شىء من الدهشة إزاء ضخامة الرعب ، افتتان بثوب أبيض يستحيل احمر ، بفكرة التمزيق الكامل ، بتخيل صمت مرصّع بصرخات يعكس كل شىء فيه جمالا لايمكن قبوله» .

والثوب الأبيض الملطخ بالدم **للكونتيسة** السادية رمز متطرف ، غير أنه رمز بالغ الأهمية . ذلك أنه كان هناك افتتان متواتر يأسر **الكتاب السورياليين** فى عشرينيات

وثلاثينيات هذا القرن برعب الحرية المطلقة ، وبعد صعود الفاشية الأوربية واكتشاف معسكرات الموت ، صارت المسألة ذاتها افتتانا يأسر الكتاب الوجوديين فى الأربعينات والخمسينات .

وهكذا فإن ماتفعله **أليخاندرا بيزارنيك** هو تقديم نظرة امرأة حول هذه المسألة ، وهى حين تفعل هذا ، إنما توسّع حدود القضايا الأخلاقية الجوهرية .

ومع قصة كهذه تنمحى أية شكوك أخيرة حول ما إذا كان بمستطاع النساء الكاتبات أن يجرؤن على معالجة نفس المادة كما يفعل الكتاب الرجال . وكانت **فيرجينيا وولف** قد كتبت تقول أن هناك مرحلتين أساسيتين ينبغى أن تجتازهما المرأة الكاتبة : **أوّلا ، أن تقتل ملاك البيت ، تلك المخلوقة الرقيقة الحانية الرؤوم التى خلقها خيال الرجال ، وثانيا ، أن تقول الحقيقة عن تجاربها هى كجسد**[١٤] . وهكذا فإن ازدواجها يمثل تفسيرا آخر (نسائيا) لازدواج **باث** . ذلك أن **فيرجينيا وولف** تومىء إلى أن من الأصعب بكثير إيجاد **«المرأة الشريرة»**، التى تتحدث بلغة التجربة الجسدية .

وتنجح **الكونتيسة الدموية** حتى فى هذه المهمة الثانية ، التى كانت **فيرجينيا وولف** قد أحسّتْ بأنها لم تنجح فيها بعد .

ويتواتر العنف والموت فى كتابات الكثيرات من الروائيات الأمريكيات اللاتينيات . والحقيقة أن الاغتصاب والتعذيب والقتل ، وقتل الأطفال ، كما مارستها النساء ، تظهر فى قصص وروايات بقوة هائلة وتنقضّ على القارىء . وربما جاز لنا أن نعمّم ونشير ، إلى أن تاريخ قمع النساء أفضى إلى ثورة فى الكتابة ، بحيث ان ما كان يُعتقد فى يوم من الأيام أنه موضوعات لايجوز الحديث عنها ، تحول الآن إلى المادة المتوحشة للقصة . إن كل ذلك الغضب ، ذلك الإبداع المحبط لأجيال من النساء ، بدأ أخيرا يجد صوتا فى القرن العشرين .

والحقيقة أن العنف الصريح قد يكون أحيانا أقل ترويعا من العنف الكامن .

ويعزف إنتاج كاتبات مثل **سيلفينا اوكامبو وكلاريس ليسبكتور** على الخفىّ ، غير الصريح ، الموحَى به . وتُحيِّر **سيلفينا اوكامبو** القارىء ، مستخدمة مرارا وتكرارا وسيلة الراوى غير الموثوق به ، ومحطمة موضع أمان القارىء . ففى قصتها **«إماء الخادمات»**، ندخل بالمصادفة فى وصف للصلة بين **هيرمينيا** ، الخادمة التى توصف بأنها **«لؤلؤة»**، وسيدتها المقعدة . وكل منهما تعبد الأخرى ، غير أن هناك نساء أخريات يحاولن جذب **هيرمينيا** بعيدا عن سيدتها ، لأنها خادمة نموذجية للغاية . وفيما تمضى القصة قدما ، تموت هؤلاء النساء بصورة ملغزة بطرق غير متوقعة ، أما السيدة فتبدو بصورة عجيبة أفضل صحة من أىّ وقت مضى ، وتشرع فى مواصلة الحياة لعدد قياسى من السنين :

«فى الحقيقة بدا الأمر ، وكان حياتها ستتواصل إلى الأبد ، وان الصحف ستحمل ذات يوم قصة مثل تلك القصص عن أولئك السيدات اللائى يبلغن مائة وعشرة او مائة وعشرين من أعمارهن ، وهناك صورة فوتوغرافية مع سير ذاتية قصيرة عن كيف نجحن فى البقاء بصحة جيدة ، إلى ذلك الحد إلى مثل هذا العمر المتقدم ، ومانوع الطعام الذى يأكلن ، ومانوع الماء الذى يشربن ، وكم من الزمن ينمن او

يلعبن الورق . وكانت هذه المعجزة المتمثلة فى طول عمرها ترجع فيما احسّت إلى هيرمينيا ، أو هكذا اخبرت رجال الصحافة .
فليمنح الرب هيرمينيا كل ماتتمنى . إنها كنز . لقد اطالت حياتى[١٥] » .

تشير مفاتيح خفية فى القصة إلى قوة مصاصة دماء خارقة للعادة لدى الخادمة ، التى تطيل أمد حياة سيدتها بطرق لا تختلف عن حمامات دم الكونتيسة **باثورى** . لكنْ لا يجرى التصريح بأى شيء فى هذه القصة . والواقع أن البساطة الطفولية تقريبا للقصة تحجب شيئا ما خفيا وبلا تفسير . ذلك أن المرأتين : السيدة والخادمة ، مرتبطتان بطريقة ملغزة تمنح الحياة عبر ميتات أولئك النساء اللائى يحاولن أن يتطفلن عليها .

والعزلة ، والفراق ، والشقاق ، بين الوجه العام الذى يراه العالم الخارجى ، والوجه الخاص للفرد ، موضوعات رئيسية فى إنتاج **كلاريس ليسبكتور** ، الكاتبة البرازيلية التى أعيد اكتشافها مؤخرا فى الخارج . وفى كثير من الأحيان تنكفيء النساء القويات ، والمحبطات ، فى هذه القصص على أنفسهن ، بدلاً من التعبير عن أحاسيسهن بصراحة .

وفى عالم كلاريس ليسبكتور ، يجرى الجنون مجرى تيار تحت سطح الماء ، مهددا النساء اللائى يُحجم العالم عن فهمهن أو مساعدتهن . وتروى واحدة من أقوى قصصها ، « **الجاموس** » ، كيف تذهب امرأة واقعة فى حب رجل لا يحبها إلى حديقة الحيوان لتدرس الحيوانات فى محاولة لكى تتعلم كيف تكره . وهى تمر بالأسود مع **ترينا**تها ، وبعائلات القرود ، وبالأفيال ذات القدرة على السحق لكن الأكثر وداعة من أن تفعل ذلك ، وبالجمال ذات الصبر بلا حدود ، إلى أن تجد جاموسا منزويا وهى تحاول أن تلفت انتباهه ، فى البداية عن طريق إلقاء الحصى ، ثم عندما يستدير لينظر إليها ، بالكلمات :

« أنا احبك » ، قالت ، بدافع الكراهية عندئذ للرجل الذى كانت جريمته الكبرى والتى لا عقاب عليها تتمثل فى انه لم يحبها . « انا اكرهك » ، قالت ، تلتمس الحب من الجاموس .

ومستثارا فى نهاية الأمر ، اخذ الجاموس الضخم يقترب على غير عجلة من امره[١٦] .

والمنبه الذى يستثير ذلك الحيوان هو حديثها بكلمات ممنوعة ، وقولها الحقيقة عن مشاعرها . وتنتهى القصة باللقاء بين المخلوقيْن ، الجاموس والمرأة ، حيث تغدو قوة الكراهية أشد مما يمكنها أن تحتمل . والذروة نموذجية لأسلوب **كلاريس ليسبكتور** الغنى فى الكتابة ، الاستخدام البارع لكلمات تهدهد القاريء بالإحكام ، لكنه يظل يسمح للدغة السامّة بأن تصيب :

وعينا الجاموس ــ عيناه التقتا بعينيها . وجرى تبادل امتقاع عميق إلى حد أن المراة اصيبت ، ناعسةً ، بخدر . وكانت واقفة على قدميها لكنْ فى غشية نشوة . كانت العينان القرمزيتان الصغيرتـان ترقبـانها . عينـا الجاموس . وترنحت المراة فى ذهول ، وهزت راسها ببطء . وظل الجاموس هادئا . وهزت المراة راسها ببطء ، وقد افزعتها الكراهية التى كان الجاموس ، هادئاً من فرط الكراهية ،

يراقبها بها . وهى تتظاهر تقريبا بالبراءة ، وقفت تهز رأسها غير مصدّقة ، وفمها نصف مفتوح . وبريئةً ، فضوليةً ، غارقةً أكثر من ذى قبل فى تلكما العينين اللتين كانتا تثبتانها فى مكانها بلا اندفاع ، وساذجةً ، تتنهد بإرهاق ، بلا رغبة أو قدرة على الهرب ، كانت محاصرة فى اغتيال متبادل . محاصرة ــ وكان يدها كانت مشدودة بإحكام إلى الأبد ، إلى الخنجر الذى كانت قد غرزته بنفسها . محاصرة ، فيما انسلت مسحورة على طول السور ــ وغلب المرأة دوار شديد إلى حد أنها ، قبل أن يسقط جسدها برقة على الأرض ، رات السماء كاملة وجاموسا .

ومحطماً حدود السلوك النسائى ، ومتحدثا بالكلمات السحرية للكراهية ، ينطلق سحر . ذلك أن المرأة تنظر فى عينى الجاموس ، وترى كل كراهية العالم تنعكس مرتدة إليها . وفى لحظة حقيقة كهذه لاتظل المرأة شيئا بل تغدو الذات وهذه العملية ، المتمثلة فى رفض تشيىء المرأة الذى كان إلى حد بعيد جزءا من كتابة الرجال ، هى التى تميز إنتاج روائيات أمريكا اللاتينية الكثيرات المختلفات فى الوقت الحاضر .

والاختلاف بين هؤلاء الكاتبات الكثيرات هائل ، إنها اختلافات فى الأسلوب ، الموضوع ، والأيديولوجية . كما أن الاختلاف بين التقاليد التى يأتين منها هائلة كذلك .

والواقع أن استخدام عبارة مثل «الكاتبات الأمريكيات اللاتينيات» عام إلى حد يجعله خاليا من المعنى تقريبا ؛ ذلك أن تاريخ النساء فى المكسيك ، على سبيل المثال ، أو الأرجنتين ، مختلف اختلافا تاما عن تاريخ النساء فى بلدان الأنديز ، والذى يختلف كذلك بدوره عن تاريخ النساء فى البرازيل . غير أنه من الممكن ، منذ ظهور النقد الأدبى النسائى ، أن تجرى مناقشة الكتابة النسائية بمصطلحات تشمل أنواعا عديدة متباينة من الإنتاج ، تتمثل الصلة بينها فى اشتراكها فى التجربة القائمة على الجنس ، ومن الممكن كذلك أن ننظر إلى كتابة النساء الأمريكيات اللاتينيات اليوم على أنها عدد هائل من الخيوط المترابطة التى ترشد عبر متاهة (لابيرنث) .

وفى رواية الأسطورة التى انحدرت إلينا ، كان **ثيسيوس** قادرا على دخول المتاهة ، وقتل **المينوثور** بفضل **أدريانى** التى أوضحت له كيف يستخدم كرة من الخيط ليجد طريق خروجه من جديد . وحالما عاد وسط الرجال ، وعُومل كبطل فاتح ، هجر **ثيسيوس أدريانى** ، وأبحر ، ليجد مغامرات جديدة .

وقد ظلت هذه الأسطورة تعكس وضع النساء فى التاريخ الأدبى على مر الأجيال ؛ كانت النساء يزوّدن الرجال بالخيط اللازم ، ويقدمن النصح ، ويستقبلن بالترحاب البطل العائد ، وأخيرا كان يجرى هجرهن ، عندما يكون البطل قد ضجر منهن . والآن ، فى عصر مختلف ، تجرى إعادة كتابة تلك الأسطورة . **والأدريانيات الجديدات** يستخدمن الخيط بأنفسهن ، فيدخلن المتاهة ، مستعدات للقتل عند الضرورة ، ويخرجن مستقلات . وهكذا أثبت التأكيد المدهش **لفيكتوريا أوكامبو** ، منذ خمسين سنة أنه نبوئى . فالنساء اللائى يكتبن بأساليبهن المختلفة العديدة فى أمريكا اللاتينية ، منذ ذلك الحين ، لايكتبن مثل أساتذة الماضى العظام ، بل يعبِّرن عن مشاعرهن ورؤاهن النسائية ، بطريقة نسائية جديدة .

إشارات الكاتبة :

NOTES

1. Victoria Ocampo, 'Carta a Virginia Woolf', quoted in D. Meyer, *Victoria Ocampo*, New York, Braziller, 1979, p. 127.
2. Margarita Baz, 'Crear espacios propios' in *Brujas. Las mujeres escriben*, Medellín, April 1984, pp. 67–74.
3. Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, London, The Women's Press, 1984, p. 122.
4. Roberto Fernández Retamar, 'Intercommunication and New Literature', in C. F. Moreno (ed.), *Latin America in its Literature*, New York, Holmes and Meier, pp. 245–59.
5. Isabel Allende, *The House of the Spirits*, London, Black Swan, 1985, p. 101.
6. Isabel Allende, op. cit., p. 470.
7. Isabel Allende, op. cit., p. 491.
8. Isabel Allende, op. cit., p. 60.
9. Rosario Castellanos, *The Nine Guardians*, New York, The Vanguard Press, 1960, p. 259.
10. Rosario Castellanos, op. cit., p. 271.
11. Octavio Paz, *The Labyrinth of Solitude*, New York, Grove Press, 1961, p. 37.
12. Montserrat Ordoñez, 'Máscaras de Espejos, Un Juego Especular'. Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela', in *Revista Iberoamericana*, No. 132–133, July–Dec., 1985, pp. 511–19.
13. Alejandra Pizarnik, 'The Bloody Countess', in A. Manguel (ed.), *Other Fires*, London, Picador, 1986, pp. 70–87.
14. Virginia Woolf, *Women and Writing*, London, The Women's Press, 1979, p. 62.
15. Silvina Ocampo, 'La esclavas de las criadas', in *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1970, p. 67.
16. Clarice Lispector, 'The Buffalo' in *Family Ties*, trans. G. Pontiero, Manchester, Carcanet, 1985, p. 122–31.

دوار

أبصر ، فإذا البهو معتم يلفه الضباب ، فهو على طراز عمارة النصف الأخير من القرن العشرين . من بين عتمة الضباب تبدى الرجل السمين ، رآه متقدما نحوه بخطوات وتيدة ظاهرة الكبر المتلىء سماجة ... هو يعرفه . لكنه لا يهتم ادنى اهتمام بتذكر اسمه . لم يبادر أى منهما الآخر بالسلام . وقال الرجل السمين وقد رسم على وجهه ابتسامة مكتسبة من ازدراء عتيد :

ـ فندق خمس نجوم ، هه ...؟

فلم يعقب . كان يستشعر الوهن حتى التلاشى . ومن خلال سكرته سمع السمين يسأله :

ـ ألم تحط علما ؟؟

استفسر بعينيه المكدودتين دون أن ينطق ، فواصل السمين بزهو دعيّ :

ـ انا سكرتير عام لجنة الاستقبال يا منحوس الطالع ..

مرة ثانية لم يعقب . وباغتته خفقة ارتج من أثرها صدره ، ثم تحول وهنه إلى تداع . تهاوى شاغلا فراغ مقعد وثير وسط بؤرة ضوء خاب ، عندئذ شاهد السمين على صورة شبابيّة وهو يضحك باستهزاء ويقول :

ـ ألم يكفك عمر بأكمله من القعود ؟؟

شره سمج صفيق . وكان منكوبا بصلته به . لم تسفر تلك الصلة مع ذلك ـ عداء فعالا ، وإن ظل يراه آخر من يرتاح إلى مقابلته ، وهو الآن أول من يستقبله ... وبالرغم من ذلك لا يجد لديه أدنى رغبة فى تذكر اسمه . قال السمين وهو يتطلع إليه متشفيا :

ـ اسمك قد دون بالسجل ـ وغرفتك بالطابق الخامس ، وإياك أن تتوقع أن يصرف لك دواء .. من بعيد ، تناهى إليه صوت أم كلثوم يصدح مستبشرا «آن للغريب أن يرى حماه ، واضمحل على الفور شبح السمين حتى اختفى . ولوح له أبوه من على البعد مبتسما بفرحة

غامرة مطوقا كتف أمه التى كانت تشير إليه بلهفة . أخذته نشوة فطرية وهم بالتقدم نحوهما ، لكنه كان يستشعر فقدان الوزن والحركة ، فإذا بأبيه وأمه يبتعدان دون أن يكفا عن التلويح ، والضباب يتكاثف من حوله ...

فى الطابق الخامس دولاب وسرير ومكتب انيق ومائدة طعام ومقاعد وجهاز تليفزيون ومرآة . وشرفة تطل على فراغ . ضغط على مفتاح جهاز التليفزيون فلم يعمل الجهاز ، وجاءت امرأته ورددت : «لا فائدة ، لن تنصلح الأحوال أبدا » .. ثم مشت . خرج إلى الشرفة . وشاهد النباتات وقد ذبلت ، فتجلى من جديد صوت أم كلثوم منشداً «آن للغريب أن يرى حماه» ..

ألم فى الصدر . وألم فى ساقه اليسرى ، وألم فى أيمن الكتف . الآن ذهب . الألم وحلّت محله سكرة ، وامرأته وولده وابنته وصحبه ، كلهم يرددون: «لن تنصلح الأحوال أبدا» والطريق يعج بالخلق والسيارات والزبالات والضجة ، ووجه متقلص يصرخ فى نبرة عصبية متشنجة : «تأكل وتشرب وتمشى بيننا .. رح فى داهية ، ابتعد» ويعود الرجل السمين مرددا : «اسمك قد دون بالسجل وغرفتك بالطابق الخامس وإياك أن تتوقع أن يصرف لك دواء - ثم يضحك مستهزئاً بازدراء عتيد ويقول : « فندق خمس نجوم ، هه» ..

فى الطابق الخامس سرير وثير ، أزاح أغطية السرير ، واضطجع ببطء . لذعه برد قارص فجمع الأغطية كلها فوقه حتى غطت وجهه . أغمض عينيه وقال : قدر وحسابات خاطئة ، الاثنان معا ، وسرى خدر فى بدنه تفاعل مع وهنه وتضعضعه حتى امتد إلى الدماغ . تحت الأغطية أطل عليه وجه ذو ابتسامة رجولية مميزة .

قال على الفور : لم أكن أكرهك : وما أظن أنى قادر على أن أكرهك ، لكنك ضيعت حبى لك ، وضيعت علىّ متعة الحياة معه . هز ذو الابتسامة المميزة رأسه وأبدى وداً وبشاشة . استأنف بإصرار : أراك وأنا أتعثر فى زبالات شوارعنا .. اسمع صوتك خلف سباب الدهماء البذىء .. أجدك ماثلا أمامى كلما توغلت فى قاع رجل فقد رجولته أو نبشت فى أعماق امرأة سقطت .. أوقن أنك قد شاركت - حتى ولو عن غير قصد - فى تضخيم كيان شائه مريض ، شراذم قتلة وورثة أحقاد وشر وفساد .. واعتبرك مسئولا - مسئولية مباشرة - عن قهر عقل أمة ومسخ روحها .. ومن فعلك صار الجهول غليظ الحس سيدا ، وتدنى العارف ذو الذوق إلى مرتبة العبيد ..

أسر بحديثه متهدجا ، وكان صدره يعلو وينخفض . أخيرا قال : لم أكرهك أبداً يا زعيمى ، لأنك كنت واحدا منا وكنت قدرنا وحسبتنا الخاطئة ..

فى الطابق الخامس سرير وأثاث وشرفة تطل على خلاء ونباتات ذابلة . وفيه بدن متداع محوط بالضباب والوهن . وفى مدخل الاستقبال سمين بليد يمنع الدواء . وصوت أم كلثوم يتلاشى ، آن ، للغريب ، أن يرى .. حماه ..

خمدت الأصوات ، انطفأت الرؤى .. وغام بصره وتهدل جفناه .. وابتلعه يم عريض بلا حدود .

الفوانيس

تنامُ الفوانيسُ تحت الجلود وتمتدُّ فى حُلكةِ اللَّحمِ
تطفو على فوَّهات الخلايا وتشتدُّ
حتى إذا انتظم اللَّيلُ فى عقدِهِ
واستقرَّ كمسبحةٍ فى الأصابع
تصبح عند التصاق الأضالع بالخوف
أوقاتُنا الزيتَ والخفقاتُ اللهيبْ

* * *

تنام الفوانيس مفعمةً بالهداية
ماذا بوسع المحرَّق أن يصطلى غير نسيانه
ويدقُّ على صخرة القلب
عصفورةُ الضوء مشنوقةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والضحى مستريبْ

***

يجيء على قدميه النهار محاطاً بورد البدايات

يُعملُ نصلا بأجسادنا

ونطارده عند باب القلوب فيطردنا

ثم يمضى إلى حتفه مستميتاً

يحطُّ على خيمة الروح

طلٌّ ومحبرة وقراطيسُ

نخزنها للجهادِ إذا نشبَ الجوعُ واحتلنا الزمهرير

فتخرجُ من دمدمات القصيدة أرواحُنا مجهدةْ

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

***

تفرُّ السويعات ملأى بملح الطفولةِ

ما اسمك هذا النهار ..؟

وهلاّ تلمَّسْت وجهَك أحصيْت فى قدميْكَ الشقوقْ

لصيقٌ جحيمك بالصدر

يا أيها المتقنِّع بالريْبِ والذكرياتِ العجوزْ

***

جميل عناق الأسرَّةِ

هل شرَّحتْك يدٌ واستراحت
فصرْتَ قطيعاً من الحلكة المستبدَّة
أم شرَحَتْك الرعونةُ فى الذاكرةْ
إذن أنت يلزمك الشدُّ من ذكرياتك
يلزمك القصف منْ فتحات اليقين
ملىء فراغكَ بالشوك
فارْقُبْ حيالك وجهَ الفوانيس يخرج ملتحفاً بالدوائر
هذا المساءُ ثقيلٌ عليك
فجنِّدْ خلاياك للضوء وافتح جسور الفوانيس
عبرَ ضلوعك
هذى دويلاتُك المستحيلةُ فى ورق الليل سابحةٌ
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
فاصطنع مقعداً للحكومات
أنت ملىْء ببعض الهواء المسمم
معتصمٌ بالجدار المعلَّق بين السقوط
وبين السقوط
مواثيقك انفرطت بين حلمين
هذى العواصف مسجونةٌ فى دماغك مدهونةٌ بالتمرّد
عبرك ينسربُ الموتُ ثم يفرُّ يفرُّ إلى أن يموت
لماذا يعوزك موتٌ

لماذا لكى تكتفى بالسلام تعوزك مقبرةٌ

ثم تخرج من بهوك الملكىِّ خصيًّا

....

إذا الليل غشَّاك

واندهشت من سكـوتك مسرجةٌ

فابتكرْ للفوانيس لحناً جديدا

* * *

تمطُّ الفوانيسُ أحداقها

وتمارى الفضاء على حلكةٍ تتفشَّى

وأنت لضيق الوسائد يخطفُك النوْءُ

كلُ الحصون مدجَّجةٌ بالغوايات

حتَّام تمشى على النصل

حتام يمشى على رأسه الببغاءُ ويسبح فى وهمه

فالفضاء دمٌ والفناجين كافرةٌ

أيردُّ الفوانيس عن غابة الروح

ثم يغنى الصدأ

هل عروقك واسعةٌ

حدَّ هذا الغباء !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللعبــــة

ـ قتلها .. قتلها

عــاريا يصيــح السماك من فــوق سور البلكــونة ، وسكين كبير فى يده يقطر دما .

وقفت « بهتيم » عــلى شعر رأسهــا ، حــين تـردد الخبر .

ـ الزفر تزوج عزيزة

وركضت على ألسنتها ، إلى دكان السماك ، تسأل أم محمد زوجته القديمة صحة الخبر ، وزحفت بهتيم على عيونها ، تتطلع إلى ما وراء الشرفة والنوافذ والجدران وقد أطلقت أخيلتها ، تعرى «عزيزة» ، والسماك غارق فى التقبيل والمضاجعة .

ـ الزفر صاد حورية البلد ؟!

ـ هل تطيق رائحته ؟

ـ جنية ومخاوية .

عندما عثر أهالى «بهتيم» على جثة محمود الحداد ، طافية فوق مياه المصرف ونفايـات البشر ، استقبلت «عزيزة» النبأ بهدوء وبرود شديدين ، وقامت ، ارتدت ثياب الحداد .

وقالت : خلف الوعد

أطلقت الشرطة المخبرين وراءها ، بضعة أيام ، ثم جـاءت بالكلب «هـول» يهز ذيلـه ، ويتشمم الـرجـال والنساء ، الذين اصطفوا أمام مقهى «حسن سلامة» ، وفجأة توقف الكلب ، وشب على عزيزة ، يجرهـا من ثيابها ، وهو ينبح .

وفى المحكمة ، أشار وكيل النيابة بسبابته .

وقال : لن تفلت هذه المرة من القصاص .

ردت عزيزة من داخل القفص .

ـ خل الكلب يحلف اليمين يا حضرة القاضى .

هجر السماك البحـر والشبكة والقـارب ، وأحالت زوجته القديمـة محل السمـك ، إلى محل لبيـع الفول والفلافل .

متعددة ، يموه بها على القارىء ، ويراوغه فى دلالاتها ، فخطابه الشعرى فى البدء يوحى بأنه يخاطب امرأة ، وأنه سمى عينيها « **يمامة** » . وعلى درب هذه الدلالة نفسها تأتى بضع صور شعرية تالية ، بعضها يشع إحساسا بالنشوة وابتهاجا بالأمل ، متناغما بذلك مع الدلالة على الحبيبة ـ المرأة ، وبعضها الآخر يجعل من تلك التى يناجيها الملجأ والملاذ الذى يفىء إليه فرارا من عنت الحياة ومرارتها :

لا وعينيك /وما تحمل لى جبهة أيامى المريبة /لم يعد غيرك لى مأوى /لروحى سكنا »

إلا أننا ما نلبث فى موضع لاحق من النص ، نرى الشاعر يعود بنا إلى السطر الذى استهله به مرددا إياه « **عندما سميت عينيك يمامة** » ، ليجعل منه مرتكزا لصورة أخرى يقول فيها :

« **وتمنيتك لى ، مهما يطل بى المنتأى ، /وطنا ، /ماجت أعاصير القيامة** »

وتلك الصورة تصدر إشارة ينبغى على القارىء أن يتلقاها بشىء من الاهتمام ، فالمخاطبة المبهمة التى لاحت فى بادىء الأمر رمزا للحبيبة من بنى الإنسان تتراجع الآن إلى حد ما ، عن هذا المستوى الدلالى ، ولنتابع ما يقوله الشاعر فى إثر ذلك :

«**حجبونى عنك ، /نزقى يتخطانى إليك ، /راسماً لى أثرا فى الأرض .. ها* /موعدا لابد ياتى /لحظة أرفع فيها الرأس /مزهوا بخطوى ودمائى /وبانى فى طريقى لك / ميلاد علامة !/**

إن هذا التلاحم الذى يحسه الشاعر بينه وبين من تمناها وطنا له ، وما أثاره ذلك من غضب الآخرين وسخطهم عليه ، ومحاولاتهم الحيلولة بينه وبينها ، وتمرده على ذلك ويقينه بوصوله إليها مهما كانت الصعاب والمخاطر ، وإحساسه بالزهو والشموخ عند تحقق ذلك الوصول ـ كل ذلك يوجه تفكيرنا فى دلالة « **اليمامة** » وجهة أخرى .

على أن هذه الإشارة تأخذ فى النمو مرتوية من قصة « زرقاء اليمامة » السابقة مع قومها ، وما كان من اختراقها لحجب المستقبل ، واستشرافها للخطر الداهم . بيد أن « **يمامة** » **فاروق شوشة** لا تباشر عملية استطلاع المستقبل وحدها ، وإنما يباشرها هو أيضا معها ومن خلالها ، إذ يسائلها عما يجرى تدبيره فى ظلام الليل ، وما يشاهد من سحاب يتراكم وراء الجبل ، ودخان يتصاعد ، وطيور تحوم هنا وهناك ، كأنما شامت بروق الخطر ، وأيقنت بوقوعه ، فراحت تنذر به :

« **انظرى /ما الذى يحمله الأفق ؟ /وماذا يحبك الليل ؟ /وراء الجبل العالى سحاب يتجمع /ودخان يتصاعد /وطيور أدركت معنى النبوءة /حومت تنذر من ؟ /من ترى يقرأ هذا القادم المخبوء فى عين اليمامة ؟ /يرفع الراية فى الريح ، /ويعطينا الإشارة / هيه يا زرقاء .. /ماذا يضمر الليل لنا ؟** »

ليست **اليمامة** إذا رمزا للحبيبة وإنما تتجه الإشارة الدلالية الأخيرة التى استدعت نبوءة **زرقاء اليمامة** بالخطر ، إلى رمز يعادلها فيما اضطلعت به ، وذلك هو دور « **الكلمة** » **أو** « **الكلمة ـ الفن** » التى تنبثق من روح الفنان ، حاملة ذوب نفسه الملهمة ، وعصارة وجدانه الشفيف ، يطل بها على المستقبل ، ويسترق بها سمع المجهول ، ومن هذا الدور الخطير الذى تقوم به **الكلمة ـ الفن** ، كان علو منزلة الشعر لدى أهم المدارس الأدبية فى عصرنا الحديث ، وهى المدرسة الرومانسية ، وكان من بين التسميات التى أطلقت عليها « **مدرسة النبوءة والمجاز** » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ من قتل يقتل .
ـ على يد الزفر .
ـ أقل عيل فى بهتيم كان يضربه على قفاه .
السماك طيب ، وليس ضعيفا .

على الشط ، فى ساعة فجرية ، والدنيا برد ، خلع السماك جلبابه ، وظل بالسروال والصديرى المفتوح الصدر ، وقال لنفسه : رزق العباد على الخلاق . ثم ركب القارب ، وقبض على المجدافين ، يشق طريقه بين الموج ، إلى أن غاب بعيدا عن الشط ، سمع نداءً خافتا ، لم يستطع تحديد مصدره ، نهض ، يتلفت حواليه ، وطوح الشبكة بكل عزمه .

من عند الأشجار والنخيل على الشط جاءت ؟ من الأعالى فى السماوات هبطت ؟ من قاع البحر واللؤلؤ والمرجان صعدت ؟ لا يدرى السماك إلا أن «عزيزة» ترقص الآن فوق الماء عارية ، وتتمايل مع الموجات بدرا مضيئا ، وهى قادمة إليه ، تفك ضفائرها ، فعد البحر ، وسارت به من بحر لبحر ، ومن سماء لسماء ، ومن أرض لأرض .

ظهر ذلك اليوم ، عاد السماك رأسا إلى بيت عزيزة ، وألقى بصيده ، البورى والبلطى والبياض تحت اقدامها .

ـ أنا عذراء لم يمسسنى بشر .
ـ هذه هى الجنة .
ـ لكنى حامل ، وعليك أن تفسح الطريق للقادم
ـ لن أخلف ليلة .
ـ وعد الحر دين عليه .
ـ رقبتى سدادة
ـ قتلتها ـ قتلتها .

وسقط السماك من فوق سور البلكونة ، فأطلت عزيزة من النافذة ، ترمق القادم هناك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظل والضوء
قــراءة فى كتــاب «شــمس بيضاء»

هذا النص يقدم كتابة مختلفة عما هـو سائـد لمعنى القص ، فبنـاء القص هنا لا يقـوم على آليـات الخطـاب القصصى التقليدى ، وإنما يقوم على تكثيف الشعور بمعناه الفينومينولوجى ، الذى يتضمن الحس والعقل والخبرة المعاشة ، ويكشف عن المعطيـات المباشـرة للشعور من خلال آليات الوصف السردى للمكـان وما يحفـل به من أشيـاء ، وبالتـالى ينقل مـواقف وخبرات لم يكن متـاحاً تقـديمها من خـلال النصوص التقليـديـة ، فـالـذات ـ الراوى ـ متورط فى علاقات ملتبسة وغامضة ، متدرجة فى ألوانها بين الظل والنور ، ولا تستطيع الذات أن تنحاز إلى لون من الألوان المتداخلة ، والكشف عن هذه المساحات الغامضة فى علاقة الإنسان بالآخر ، وبالأشياء وبالزمن ، تعيد بناء وتركيب خبرتها المعاشة ، دون ادعاء بموقف ما ، فهو يدع الأشيـاء تكشف عن نفسهـا دونمـا مصادرة ، وبالتالى يدفعنا بعيداً عن الوقـوع فى تسطيح العـالم من خلال فهم جاهز ، وإنما يسعى لاكتشاف أفق آخر لقراءة العالم ، لا ينطوى على المصادرة ، الذات هنا ليست هى الوعى ، وإنما هى علاقة تكوّنها وخبرتها المعاشة بالأشياء والبشر ، الإدراكات البصرية هنا ، استثارات للدهشة ، وآليات الكتابة لا تستسلم لمفاهيم سائدة ، وإنما تسعى للاكتشاف ، والوعى هو أحـد مستويـات هذه الخبـرة ، يشتبك مع السلوك أو الفعل الذى يتحرك من خلال شروط الواقع الممكن ، رؤيـة الكاتب تكشف عن نفسهـا هنا فى تركيب النص ، وترتيب الكتاب ترتيبـاً قصديـاً ، وإنتاج الدلالة يكون من خلال المتلقى الذى يعيد بناء ما قـدمه الكـاتب على نحـو يجعله مفهـوماً ، والقص الـذى يبدو موضوعياً فى هذا الكتاب ، ليس كذلك ، وإنما هـو يقدم الذات ، ليس على مستـوى الوعى ، ولكن عـلى مستوى الخبرة الحسية التى يتيحها تفتح الحواس المرهف عـلى العالم . فالعالم هنا ـ بحضوره المكثف ـ يغزو الـذات ، التى لم تعد فاعلة ، وإنما هى منداحة فى العالم ، وملقاة فيـه ، ولذلـك نستشعر أنطـولوجيـا الكتابـة ونحن نقرأ

الـوصـف البصرى لـما يدور حـول الـذات ، أو تلتقطـه حواسها ، فتفكر فيه تفكيراً بصرياً ، ويعمد الكـاتب إلى آليات فى الكتابة تخلق منطقاً داخلياً لهذا العالم الذى قد يبدو لنا بلا منطق ، وهو ليس كذلك فيعتمد الكاتب عـلى التكرار كثيمة تشكيلية لبناء عالمه وخلق المنطق الذاتى له .

هذا ما يثيره النص عند القـراءة الأولى ، ومثل هـذه النصوص لا تستجيب للقراءات التقليدية التى تبحث عن الموضوع أو الشخصيـة أو الهم الـرئيسى الـذى يؤرق الكاتب ، وإنما هو نص لا يكشف عن نفسه إلا من خلال تحليل آلياته ، التى لا تسعى لإنتاج قيمة ما أو تكريس لحقيقـة ما ، فهـذا ادعاء يمـاثل الـوقـوع فى الـوهم ، ولا يزعمه الكتاب .

وعنـوان الكتاب من كلمتـين ، إحـداهمـا « شمس » نكرة ، والأخرى « بيضاء » يعنى اللالون ، لأنه معروف أن الأبيض ليس لـونـاً من الألـوان ، ووصف الشمس بالأبيض ، معناه إسقاط الدلالة بالمعنى المألوف .. وهذا العنوان ليس نصاً فى داخل الكتاب ، وإنما هو عنوان أطلقه الكاتب على القسم الثالث من الكتاب . ويمكن أن يتخذ مفتاحاً لعالم الكتاب ، فالذات / الوعى تحتاج لادراك العـالم إلى وسيط يضىء لها مـا تراه ، والشمس كضـوء ينسحب على الأشياء فيجعلها مرئية ، والكتاب ـ من خلال نصوصه ـ يرى أن العالم غير مرئى للذات على النحو الذى يجعلها فاعلة فيه ، ولذلك فى النص الأول من الكتاب يتكرر ذكر المصباح الذى يضىء الحجرة أكثر من سبع مرات ، للدلالة على هذا ..

والكتاب رغم أن الكاتب ذكر على غلافه أنه مجموعـة قصص ، إلا أنه ليس كذلك ، وإنما هى رواية من ثلاثة أقسـام ، لأن الكاتب لم يستخـدم سوى ضميـرين هما المتكلم والغائب ، وكلاهمـا كان أداة الـراوى للقص عن الذات ولحظاتها المفككة ، فهـو يرى المكـان ، لكنه يشم رائحة البلاد البعيدة التى يحن إليها .. ورغم بنية التفكك فى النص ، إلا أنها تنضوى على وحدة ، وحـدة مشاعـر الراوى تجاه العالم .. فهو رد فاعل للأشياء التى تمارس سطوتها عليه ، وتشيد حضورها فى داخله .. فهذا النهج الفينومينولوجى فى الكتابة يقدم ماهيات للذات . ويتضح هذا عند تحليل الزمـان الروائى ، وهـو زمان متصـلٌ ، يمارس فعله ، من خلال إلحاح استخدام الفعل المضارع للفعل العام والماضى للأفعال الخاصة المتداخلة فى الفعل العام .. والكتاب رواية لأنه يقدم أبعاد ـ قد تبدو متباينة ـ لذات واحدة ، أو وحيدة ، والذوات المتعددة التى نجدها فى الكتاب هى صورة مختلفة لردود أفعال الذات حين ترتدى أقنعة مغايرة تبعا للحظات المختلفة التى تعيشها .. ولذلك توجد فى الرواية ـ أو مجموعة القصص كما يسميها المؤلف مستويات متعددة لبنية القص لديه : أولهمـا : المستوى الوجدانى الذى يعبر عن نفسه فى اللغة ذات الدلالة الذاتية مثل : « فلما تعددت الهموم ، وتباريح الاستشفاف المؤرق والركض خلف الأحلام فقدت الذاكرة المداخـل ، وتاهت الأبواب

(من قصة المساحة الخالية) . ونجد هذا المستوى فى كثير من القصص .

وثانيهما : مستوى الوصف البصرى الجاد ، ونجده فى وصف الأبـواب والجـدران وأرضيـة الأمـاكن المغلقـة والمفتوحة على السواء ، حتى نكاد نستشعر بعيوننا بروز وليونة الأشيـاء ، ونجـد هـذا فى قصص (المسـاحـة الخـاليـة) ، و « الصهيـل » و « رمـاديـات الغـروب » و « طريق الكفار » و « وبر الخيام » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثالثهما : مستوى التكرار كتيمة لإيقاع النص الداخلى ، والتكرار هنا هو تكرار صورة بصرية ، فمثلا صورة « الشبابيك المقلوبة والخرق القديمة أمام الحجرات» تتكرر فى قصة (الصهيل) ، مثلما يتكرر ذكر المصباح والإضاءة ودرجاتها فى قصة المساحة الخالية .

ورابعها : مستوى الضمائر ، فنصوص الكتاب تتوازن فى استخدام ضمير المتكلم والغائب بقدر متساو وخامسها : استخدام الألوان ، واللون الغالب فى الاستخدام هو اللون الرمادى ودرجاته بين العتمة والنور وهو يهتم بالظلال أكثر من اهتمامه بالألوان الأخرى ، ففى القصص الأولى من الكتاب نجد ألوان : النور ، الظلمة ، العتمة ، اللون الفضى ، الرمادى ، الظل السواد ، الأرجوانى والأحمر والأخضر بعد ذلك .. أما المستوى الصوتى فيكاد يكون غائباً إلا همساً ، فكلمة دبيب تتكرر كثيراً كصوت ، وصوت البشر والسيارة هى الأصوات الحاضرة فى النص .

ويتكون الكتاب من ثلاثة أقسام ، أولها فى زماننا ، ويقدم ملامح الذات فى زماننا ، وفيه صورة الحصار الذى تتعرض له الذات من الداخل والخارج ، ففى قصة المساحة الخالية ، يستخدم القاص ضمير المتكلم للحديث عن الحجرة المبعثرة محتوياتها ، وهى تعكس انشطارات الأنا وتوزعها ، وحاجتها لاعادة الترتيب والبناء ، والوسيط لقراءة الأنا فى العالم هو ضوء المصباح الذى يحرر الشخصية من عتمة الوعى . فالوعى مثل الحجرة التى تاهت أبوابها ، فلا يدرى الطريق إلى نفسه ، ويصل القاص إلى هذا عن طريق الوصف لمحتويات الحجرة . « إضاءة المصباح لاتبدد وحشة الظلمة ، ونظرة بربشة العين الأولى لا الحادة اخترقت كثافة العتمة .. مقدرة اختراق النظر لا تحدد معالم الحجرة .. أبرق بنظرى إلى محتوياتها فأجدها كتلة جبلية متعرجة المزالق الترابية .. منخفضات ومرتفعات .. الأتربة الرمادية مختلطة بتشوشات نظرية غير قادرة على الإيضاح أو التحديد » ص ٩ ، وهذا النص يصف العالم ولكن فى السطرين الأخيرين منه ، يصف بداية فعل الذات ، « شمرت عن ساعدى وفتحت النافذة وأخذت فى تنظيف ، ولمحت من بعيد رجلاً قادماً » ص ١١ .

وهذا الرجل الذى يلمحه الراوى هو موضوع القص للنص فى الكتاب « صهيل » ، فهو يتناول علاقة الأنا بالآخر ، فإذا كان النص الأول يطرح علاقة الذات بنفسها ، من خلال الحجرة المبعثرة ، فالحجرة جعلت الراوى يتخذ من ذاته موضوعاً للتفكير ، وفى النص التالى ، يتخذ من وصف القرية ، وذكرياته الممتدة فى أعماق الزمن ، الطفولة ، وسيلة للحديث عن الآخر الذى يكمن فى داخله ، الذى يصدّر له الخوف والهلع « الخوف والهلع ينطلقان به بسرعة البرق ، لقفت الحقيبة وعدلتها بين يدى ونظرت إلى الخلف فلمحت على البعد حصاناً أسود يركبه رجل بملابس سوداء كالليل » . ص ١٦ وحين يكبر ، يرى أن الآخر الذى يتسلط عليه ، يخرج من داخله ليرتدى ملابس الشرطى ليسأله إلى أين يذهب ، فيومىء إلى طريق آخر ، والضمير هنا هو ضمير المتكلم ، مثلما هو فى النص الأول .

وفى النص الثالث ، يعمد القاص إلى بناء تركيبى ، يستخدم فيه ضمير الغائب ، لتتسع مساحة الرؤية والخطاب ، ليرى الأم والزوجة ، بعد أن خرج من ذاته ، ورأى الآخر ، والآخر هنا ليس هو صورة الشرطى ، ولكنه صورة الأم التى تلقى بظلالها الكثيفة على مشاعر الابن ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى ترى رجلها الذى مات ، والحوار بينهما هو لغة الصمت الكثيفة الغامضة ، التى لا تستبين فيها الملامح ، فيصف الراوى ذلك بقوله : « يرى أن الحوارات الصامتة خارج المتاهات المتواضعة للعبة الصبر موقوتة ، وأن الوقت الذى يجتمعان فيه مجمل بنوايا دفينة ص ١٩ والصور البصرية يعتمد القاص فى بنائها على الظلال واستخدام الظلمة أكثر من استخدامه للنور فالعلاقة بين الابن والأم ، وبينهما الزوجة فى منطقة مظلمة من الذات ، يتضح هذا من خلال النص ، الذى لا يوجد فيه أى حوار ، ولكنه يستمع لأصوات الدق على الباب التى تتكرر كإيقاع للقص . واللون الوحيد الذى يلح القاص على ذكره هنا هو اللون الفضى ، وهو لون ضوء السماء الليلى وهو ينثال على الأشياء ، وهذا اللون يوحى بإضفاء الطابع المقدس على علاقة الأم بابنها ، وتحولات هذه العلاقة بعد زواج الابن يجعل الظلمة تحل محل اللون الفضى ، لتثير الغموض والألم معاً .. ولذلك عبر القاص عن ذلك : « رآها من بعيد مع انسياب اللون الفضى كأنها ظل متداخل فى آخر » ص ٢٧

وفى نص « رماديات الغروب » يستخدم القاص كائنات الطبيعة فى التعبير عن تقلبات الرغبة الحسية ، فنجد تماثلاً بين الشعر الفاحم والفستان الأحمر والصدر، وبين الربيع والسماء الصافية والحديقة ، والعشب الأخضر وطائر أبو قردان وبعض العصافير التى تطير واقفة .

ولجأ القاص إلى التناص ، بمعنى استخدام نص يتجاور ويتداخل فى نص الكاتب ، وهو شعر شكسبير الذى يجسد صورة لموقف الشخصية ، وعلاقة التناص هنا هى تماثلية ، ونص شكسبير هو الحلم الذى تسعى الشخصية لتحقيقه . وفى نص « درجة الغليان » فهى تكمل أبعاد صورة الذات ، التى تنتقل من حياتها من القرية إلى المدينة ، والمدينة فى قصص محمد عبد السلام العمرى لها طابع شىء ، بأن حضور الأشياء هو المسيطر على علاقات البشر ، والحواس تنفتح لرؤية الأشياء ، ويصير الإنسان شيئاً من الأشياء التى تملأ الشقة ، فيصبح التشيؤ هو الظاهرة التى يرصدها القاص ، فالقطران الذى يسقط من السقف ـ هنا ـ يضفى على الأشياء طابعاً قلقاً غير مريح ، وكأن القطران تمثيل حكائى للسمات التى دمرت الإنسان حين حاصر نفسه فى المساحات الضيقة التى تحاصر كيانه وإنسانيته ، ولذلك ، فى النص التالى ، « غناء أرواح القبور » نجد أن البيوت تتحول إلى قبور تقبر الذات وأحلامها وطموحاتها ، وهذا المعنى نجده يتكرر بأشكال متعددة ، فى أعمال الكاتب ، حتى فى عمله اللاحق « إكليل من الزهور » فالعلاقة بالعمارة ليست علاقة عضوية ، بمعنى أن الجدران والبيوت هى فن الفراغ الذى يتيح الحركة والفعل الإنسانى،ولكن على العكس هى قبوروهن من الكتلة وسد الفراغات التى تحيط بالإنسان لأن الإنسان أصبح يكيّف نفسه تبعا للعمارة ، وليس العكس ، ولذلك سادت عمارة لا إنسانية ، بينما العكس هو الصحيح أن تكون العمارة للإنسان ومعاونته فى أن يمارس فاعلياته .

فى الجزء الثانى من المجموعة التى تحمل عنوان « رائحة البلاد البعيدة » ، الذى يتضمن ثلاث نصوص هى : رائحة البلاد البعيدة ، كش ملك ، المدن الجديدة ، نجد شاعرية القص ، فالمسافة النفسية التى أتاحها السفر ، جعلت الشخصية ـ التى تستبين ملامحها خلال الكتاب ـ تعيد ترتيب وبناء عالمها وذكرياتها ، وتزداد حدة الرغبة فى التواصل ، والعشق يظهر فى صوره البهيجة المؤلمة معاً . وهذا يبين أهمية الكتاب فى أنه يقدم صورة للتسلل لعناصر الذاكرة والطفولة والشباب كوسيلة لحماية

الذات من التفكيك ، وما دامت الذكريات هى الحياة الحقيقية ، والحياة هناك ! ليست حياة ، فيصبح من الضرورى إضفاء الطابع المقدس ، على هذه الصور التى تكون لها طقوس سحرية ، وهذا ما نجد الكاتب قد فعله فى قصة رائحة البلاد البعيدة . فالجغرافيا التى يعرضها الكاتب هنا هى جغرافيا للذات التى ترتحل وهى تحمل معها إرثها الحقيقى من الذكريات وهى الثروة التى تحمى الذات من التآكل بفعل اللون الأصفر والحرارة الشديدة والمودة المفتقدة ، والممكن المتاح للشخصية هو إعادة ترتيب علاقات الصور البصرية ، لممارسة الإبداع الذاتى ، فى استبطان العالم ، واستنطاقه ولذا يقول القاص : تنساب نسمات مسائية رقيقة تجلو العقل المكلوم والقلب المثقل ، وتساعدنى على معرفة من أنا ، وفى أى بلد أكون ، حيث تضاربت الأحلام ، وتداخلت بالواقع الذى يوغل فى سديم لا نهائى وتبدو الأحلام فى ركضها خلف هذا الواقع واهنة وغير قادرة ص ٧٥ .

فالنص فى هذا الجزء لا يتحدث عن البلاد البعيدة التى رحل إليها مسافراً ، وإنما يدع ذاته تكشف عن نفسها له ، « هالنى أن أجد نفسى هكذا ساكتاً وعاجزاً ، والزمام يتسرب ويفلت من يدى » ص ٧٦ وهو يحاول قراءة العالم الجديد وفق تفكيره البصرى ، فهذه البلاد تجعله يشم رائحة الموت ، ويسعى إليه وينتظره ، وتخلق علاقة متضادة معه ، من خلال الاتصال والانفصال معاً ، فهو يتواصل مع الموت فى الهواء الراكد الذى يلمحه فى الغدو والرواح ، وينفصل عنه حين يجد دماءه حارة .

والكتاب هو مقاومة لصورة من صور الموت وهو موت الحواس ، وهذا الموت هو موضوع القص فى هذا الجزء من الكتاب ، الذى يقاومه عن طريق الحلم ، ومساعدة الحواس على أن تكون حادة وقوية فى التقاط ما يحدث ولذا يواجهنا النص بقوله : عويل الرياح ونباح الكلاب توقظ أحلامى التى ترسبت فى عقلى على مدى سنين عمرى التى أعيها موثقة بالعناد والرفض .. تنجلى وتظهر أحلامى التى أريد تحقيقها بالوقوف بجوار أولادى حتى يعوا ما هم فيه وما هم مقبلون عليه ، وحتى يصلب العود منهم . وتعود ذاكرتى بأحلامى التى لم تعطنى الدوامة فرصة لتحقيقها .. ص ٨٧ .

ويبدأ الجزء الثالث من الكتاب بالقصة الأخيرة من الجزء الثانى ، التى أصبحت فيه الشخصية قادرة على امتلاك الزمام ، وترى ما يدور حولها ، فنجد فى قصة المدن الجديدة ، نفس الملامح والسمات القصصية لعالم وعلاقات المكان فى بلاد الغربة ، فالنص هنا يتطور بشكل أفقى من نقطة إلى أخرى بدأت بالتعرف على الذات وقرينها الداخلى من خلال علاقة الضوء بالظل ، ثم مقاومة النفى الذى يمارسه الاغتراب على الذات ويجعلها تقع فى الاستلاب والتشيؤ ، ثم نعى هذا لاستجماع الذات لرؤية العالم من خلال سن نصل الحواس ، فالقاص يحارب الدمامة بالحواس وتفتحها ، وهذا ما يتجاور مع نصوص شمس بيضاء الأخيرة وهى : الأطراف الصناعية ، وطريق الكفار ووبر الخيام . وهو عالم يتمم دورته فى كتابه اللاحق الذى جلب عليه الجلبة والضجة ، لأنه كيف تحافظ على سلامة حواسك فى تلك البلاد وتكتب ما تراه ، فشيوخ المدينة لا يمكن لأحد أن يهتك لهم سر الألوان ، ويزيح السواد والظلمة عن رؤية الصحراء وما يعتمل فى جدران البيوت البعيدة ، والسيوف تسقط على الجباه والأعناق . والقاص لا يكتب عن هذه البلاد وإنما عن رؤاه ، حين وجد

أن الإنسان هناك يفقد قدرته على الفعل والمشاركة فى صنع الواقع الخاص بفعل عوامل عديدة تحيط بها ، والذاكرة أو الحواس هى وحدها القادرة على الفعل ، لأن الحواس لم يتسرب إليها التدجين ، والقهر الداخلى الذى يجلب اليأس من كل شىء .. قراءة الحواس هنا هى الوعى المنفتح الذى يحتفظ بقدرته على القراءة الصحيحة للواقع ، والحلم فى هذه النصوص ليس حلماً مستقبلياً ، ولكنه حلم يتجه نحو الماضى ، نحو الذاكرة التى تستدعى الذكريات البصرية والسمعية ، ولهذا فإن طبيعة الفعل فى الكتاب تتجه نحو الارتداد للأنا أو ماضى الذات .

ولا يستخدم القاص التفكير البصرى للتعبير عن بُعد من أبعاد أيديولوجية الذات فحسب ، وإنما يستخدمه كتكنيك فى الكتابة ، حين تسجل عين الشخصية مشاهد وأحداث وصور ، دون إدراك لدلالاتها ، وتتراكم هذه الذكريات البصرية والسمعية ، لتستخرج الذات الواعية فيما دلالاتها بالنسبة لما يحدث . ولذلك يستخدم الكاتب التماثل والتوازى ، وضميرى المتكلم والغائب ، والجملة الفعلية ، لا سيما الفعل المضارع ، والتكرار ، كتنويعات داخل البنية الرئيسية وهى بنية التقابل بين الشخصية والعالم الضدى فى تلك البلاد البعيدة ، وهذه البنية تعبر عن الاتصال والانفصال معاً ، فالشخصية متصلة بالذكريات بنبوع الحلم والرغبة فى الحياة ، ومنفصلة عن العالم ، وتسقط فى الموت ، حين تجد نفسها مندفعة فى طريق يبعدها عن الحلم ، سواء برغبتها ـ حين تفقد القدرة على الفعل ـ أو نتيجة للعلاقات القائمة فى الواقع ، والمستوى الذاتى للغة كوحدات صوتية لها طابع شاعرى ، يُلح على القاص فى مواضع عديدة ، وكأن الشخصية ـ فى الكتاب ـ فقدت قدرتها على الفعل ، ولم يبق لديها سوى الفعل اللغوى والبصرى والسمعى .

والمدينة تكبر وتتحول لأشياء وأدوات ، هى الإنسان ، فالإنسان مثل الرجل السودانى ، والهندى يترجم عمره إلى أجر ليساوى مجموعة الأشياء التى يمكن أن يشتريها أو يستهلكها ، أو جدران بينيها ، فما يتسيد هنا هو الأشياء ، وينكسر الإنسان ويتراجع أمام الأشياء (الشبابيك القديمة ، الشيشة ، فنجان قهوة ، القطران ، أرضية القنالتكس !) ولذلك يضفى الكاتب على الأشياء هذا الطابع القهرى أو التسلطى .

اهتم الكاتب بالظل كرمز دال للتعبير عن الأنا وما يعتمل من صراع يعبر عن الاغتراب الذى هو نتيجة لاغتراب الإنسان عن البنية الاجتماعية التى يعيش فيها ، والظل هنا ليس تكوينا بصرياً يقابل النور فحسب ، وإنما هو الظل الذى ينبع من داخل الأنا ، أى ظل الشخصية الباطنى ، الذى غالباً ما يكون فى صورة تقابل مع الأنا . ويتناول الكاتب هذا الظل فى أكثر من نص من الكتاب فالظل يبدو فى صورة تقابل بصرى للعلاقة بين النور والظلمة ، ثم يتشخص هذا الظل الباطنى فى صورة رجل يركب حصاناً ، يترصده ، ويقلقه ، ويزيد من شعوره بالوحدة والألم ، وهذا يعكس صراع الأنا مع ذاتها ، أى ظلها ، فالشخصية تجسد تعاملات الأنا مع الظل من خلال حوارها البصرى مع الظلال ، فالظل يبدو أحيانا فى صورة تشكيل ضوئى ، وأحيانا يتجسد فى صورة بشر . وفى بعض القصص يستخدم الكاتب درجات اللون الواحد من الأبيض للأسود ، لكى يجسد الظل بوصفه حالة طغيان شعور نفسى معين ، فالضوء الخافت يكشف عن العجز والألم ، ولكن حين يظهر الآخر بوصفه ظلاً ، أو وهماً ،

تسرع الشخصية توارى المها ، وتكشف أن الظل ليس الآخر الضدى ، ولكنه الأنا الباطنية ، ضميره المعذب ، أحلامه التى يهرب منها ، وفى القصص نجد تطور وعى الشخصية فى إدراك الظل ، ففى البداية نتوهم أن الظل هو الآخر ، فتكشف عن اغتراب الإنسان عن الآخر ، ثم تكتشف الشخصية أن الظل هو الأنا الداخلية فتكشف عن التضاد بين الأنا والذات ، أى اغتراب الإنسان عن نفسه ، والقصص تطرح هذين المستويين من الاغتراب ، وتجسد فى الظل•النوعين معاً .

يبقى أن نشير إلى غنى تجربة هذا الكتاب فى عالمه ولغته مما يجعلنا ننتظر منه الكثير ، لنقرأ معه ، تحرر الذات من سجنها وتفتح الحواس على الخارج ، ومحاولة لدفع الموت / الكابوسى من خلال الحلم . أنا وهو نحلم بالإمكانية ، فهل تتاح لها شروط التحقق لكى يتوارى كابوس الموت لتنضح بالحياة .. والكتابة لديه هنا هى تاريخ للوعى فى المكان والزمان ، واكتشاف الثقافة الحقيقية ، ويقدم صورة للحياة تحررنا من أسر الاستهلاكى ، ولا تعود بنا إلى ظلمة الماضى البعيد ! وأتساءل .. هل يتحرر الوطن قبل أن تتحرر الذات ، ولو على مستوى الوعى ، بوصفه إمكانية للتغيير ؟ هل ندعو إلى تحرير الوعى ، قبل تحرير الأرض ، وهذا الكتاب يحذرنا من الصور الحياتية التى تضيّع ملامحنا .. نأمل فى الإبداع ، أن يعطينا وعياً بالواقع بشكل غنى لايبتسر الواقع فى التضاد بين الماضى التراث ، الحاضر / الحضارة الغربية ، ولنبحث عبر لغة الحواس ، والفعل الحى عن ثقافتنا الخرساء التى تتوارى ، هل يحق لنا أن نحلم .. أم أننا نحلم بالمستحيل ونتحدث لغة غير مفهومة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معطف قديم

● **الخرجة.**

نفر من الرجال الناكسين، متباعدو السير فى موكب وئيد صامت. إلا من خشخشة أقدامهم على الأسفلت. مشمرو الأذرع ما يزالون، إذ نودوا على عجل، كى يتبعوا هذه الكارو الصغيرة تتقدمهم بهمة حمارها العجوز.

- وحدووه.

تصعد بينهم تلاوة توحيد جماعية مشفوعة بتمتمة وزفرات ضائقة بشمس الظهيرة التى شرعت تصب شواظها فوق الأسفلت والأقفية. وقبل المفارق ينضم عابر جاء يهرول وهو يرخى كميه ويمسح يديه فى خرقة ملتحقاً بالجمع. أخذ الحر بمخانق الجميع وغمغمهم بعرق لزج مترب. بين الحين والحين تستحثهم للإفساح كلاكسات سيارة عجولة فتلجئهم إلى السير فى جانب الطريق طابوراً هزيلاً، يعود بعد مرورها إلى تفرق. فى حين باشر المارة الكثار فى زحام الظهيرة سيرهم المستعجل، لائذين بظل العمائر. مانحين الموكب من فوق الرصيف نظرة إشفاق أو إشهار سبابة وتمتمة .. أو لاشىء.

سرعان ماتطايرت فوق الرؤوس صرخات مفجوعة معلنة عن دائرة من النساء البواكى لابسات السواد. سبقن وانتظرن عند المفارق وصول الرجال. تتوسطهن عجوز تصفق فوق رأسها وتؤلف النديب لتهييجهن فيحركن أطراف انطرح خلف الرؤوس ويرددن وراءها. وحال أدركهن الموكب لازمته نهنهة وعويلاً، إلى أن عرج بهن إلى مدق جانبى مقفر وطويل عن يمين الأسفلت، تراءت فيه أزبال ونباتات ضالة مشوكة شاحبة الخضار. جعل الحمار العجوز يدوسها غير آبه لتزييق العربة. واندفع يبالغ فى سيره علامة الهمة. ضارباً بأذنيه للأمام حتى لاحت أشجار وبينها كهيئة الترب. فسرت همة مفاجئة واضطراب فى أقدام الرجال مثيرة التراب. جللتها صيحة نشيطة .. وحدوه. ثم جملة أصوات لاغطة. وانفجر صوت النسوة ممسوساً بالحرقة.

نهض الرجال الثلاثة مقتعدو الكارو على ركبهم يحيطون بالأذرع - كالحراس عليها خوف الوقوع - جثة ملفوفة فيما أشبه ملاءة مسجاة بطول العربة . بينما راح الحمار العجوز يضغط حوافره . ويشد قوائمه مكابداً الظهيرة ووعورة المدق ، وثقل الرجال الأربعة . غير مبال بأسراب الذباب والهوام التى ثارت تلاحقه بالزن والطنين . فتحوم .. وتحوم وتحط على قروح بدنه المهزول الأجرد الناتىء العظام .

● معطف قديم .

فكت المرأة وثاق الحصان إلى العربة ، وصحبته إلى مربطه تحت السقيفة . حيث أفرغت له عليقة فى المزود وملأت دلو الماء . فجعل ينقّل بينهما بوزه ، فيلقم ويعطس بشهية من أنهكه لف البلاد طيلة النهار . ثم كف فجأة ناصباً رقبته ، مباعداً ما بين حافريه ، ساكناً للحظات . حتى أخذته رعشة دفع على إثرها بخرطوم من البول . ظل يثقب به الأرض ويتشتش رشاشاً فائراً تتطاير منه الأبخرة .

يخيبك بهيم .. قالت لنفسها وهى تبتسم وتشمر ذراعيها ، وتحشر الجلباب فى تكة السروال . وتلم شعرها هاتفة .. حط يا ولدى الخرطوم وافتح الميه .

استسلم الحصان تحت مسحات راحتيها البليلتين ترطبانه فى البدء . قبل أن تصوب الخرطوم ، وتعمل فى بدنه حكاً وتدليكاً بحواية القش المرغاة بالصابون . ظلت تميل وتنحنى وتشب ، وتنظر عضله القوى النافر . ودلق الماء ينسرب نازلاً فى نهيرات رفيعة رائقة لا أثر فيها لو سخ . آه .. أمطرت علينا اليوم نوبتين فى بلاد الله . حدثت نفسها وهى تكسح بسيف يدها الرغوة . وتعيد توجيه الماء الذى كان بعضه يتبدد غلالة من بخار لدى ملامسته للجسد المستسلم . وهى تهرب بعينيها عن اختلاج عضله ورعش قوائمه . وهو يحمحم ويرتجف مستطيباً نشوان . وتتقبض فتحتا أنفه وتتسعان مطلقتين أنفاساً حارة ممتلئة تلفح ذراعيها ورقبتها كبوخ النار . وما انقطعت تدور حوله ، وتلغوس فى بركة الماء والوحل . وتعمل همة كفيها مع الجسد المكين فى توتر . بلذة بانت فى نفضة عضلاته التى أوشكت أن تتناثر هتكاً عن الجسد . وفى امتلاء عروقه الغليظة النابضة . وانتصاب موجة عرفه الناعمة ، تهتز مع صهيله الخافت .

اضطربت المرأة وثقل ذراعاها ، وتهدل شعرها ونالها الفتور والعياء . وغيمت عيناها فجعلت تصوب الماء عماء فيصيب الهواء دون الجسد الذى اشتملته رجفات محمومة وهو ينفض عنه أثر الحموم ، ممطراً المرأة بوابل من الرذاذ ، راح يوخز عريها تحت الجلباب المبلول . اعتصرت ذيل الجلباب بيدين راعشتين . وسارت متجهة إلى الدار المظلمة قاصدة موضعاً فى الحائط ، شجب إليه معطف رجالى داكن قديم . لتدخل فيه بأعضائها التى ثلجتها البرودة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرحمن أبو عوف

معرض القاهرة للكتاب في يوبيله الفضى

لا يدعى هذا التقرير عن الفعاليات والأنشطة الثقافية والفكرية والفنية لليوبيل الفضى لمعرض القاهرة الدولى للكتاب ، أنه يقدم صورة تفصيلية وشاملة لما دار على مدى ثلاثة عشريوما حافلة بالفن والإبداع والحوار الفكرى الديمقراطى .

ونلاحظ من الوهلة الأولى أن هناك تخطيطا تحددت من خلاله محاور ثلاثة دارت حولها الندوات والمداخلات . ويرجع هذا التخطيط إلى اعتماد د . سمير سرحان على لجنة استشارية من النقاد والكتاب حاولت أن تكون موضوعية فى تمثيل مختلف الاتجاهات السياسية والأدبية والفكرية .

وقد دارت ندوات المحور الأول حول مسيرة الثقافة المصرية فى ٢٥ عاما . أما المحور الثانى فدارت ندواته حول التطرف من حيث هو ظاهرة يجب الوقوف أمامها ومواجهتها . وكانت قد أقيمت فى العام الماضى مناظرة شهيرة بين دعاة الدولة الدينية من جهة ، ومؤيدى الدولة المدنية من جهة أخرى ؛ أما فى هذا العام ، فقد أقيمت سلسلة من الندوات تحت عنوان (المواجهة) ، ودارت كلها حول جذور التطرف وأبعاده النفسية والاجتماعية ، ودور المؤسسات التعليمية والإعلامية والأمنية فى مواجهة التطرف . ويبدو أن رموز التيار الإسلامى قد رفضت الحوار ، فغاب معظم ممثليها ، وقد ادت خطورةهذه الندوات وحيويتها إلى ظهورها على الندوات الأخرى التى تناولت قضايا الفكر والأدب ، وإلى اصطباغها بصبغة أمينة . أما المحور الثالث فقد دار حول مناقشة خمسة عشر كتابا صدرت على مدى الأعوام الخمسة والعشرين الماضية ، فكان لها تأثيرها فى الحياة الثقافية ، وقد اختارت هذه الكتب لجنة من كبار النقاد والكتاب .

وبجانب هذه المحاور الثلاثة ، انعقدت اللقاءات المفتوحة بين الجمهور والمسئولين من الوزراء ورؤساء تحرير الصحف وأعلام المفكرين ، وقد حضر هذه الندوات

العالية نادرة . ولدينا الآن نحو ألف فنان يشاركون فى المعارض المختلفة . لو كان فيهم عشرة فنانين حقيقيين وأصلاء لأصبحنا أثرياء فى الفن التشكيلى .

أتفق أيضا مع العطار فى رأيه حول أستاذ الفنون الجميلة والخلط بين عمله كأستاذ يدرس الفن وكونه فنانا مبدعا أو غير مبدع . والأصل أن الفنان لا يعمل بغير الفن أو يكون أى عمل آخر له تابعا لعمله كفنان . والوضع عندنا معكوس ، فلدينا أساتذة يحصلون على الدكتوراه أو الماجستير فيتحولون إلى فنانين ويتصدرون الحركة التشكيلية !

وأتفق تماماً مع الأستاذ العطار حول رأيه فى طريقة تمثيلنا فى البينالات . هناك أسماء بالذات تذهب إلى البينالى . لكن أين بقية الفنانين المصريين ؟ لن أتحدث عن جيلى ، ولكنى أتساءل لماذا لا يمثلنا **حسن سليمان** ؟ ولماذا لا يمثلنا **كمال خليفة** ؟ ومن يستطيع أن يشك فى قيمة أى منهما ؟

طبعا المسئولية تقع على المؤسسات الرسمية ، لكنها تقع أيضا على التشكيليين الحقيقيين الذين يجب أن ترتفع أصواتهم وأن يصححوا الوضع بمبادراتهم الشخصية . عندما قررت أن أحترف الفن ولا أشتغل بوظيفة أخرى لم تكن هذه الحالة مسبوقة فى مصر . لكن الأمور سارت على ما يرام ، وأصبحت أعيش من الفن متفرغا تماما له ، أنتج وأبيع إنتاجى وهذا هو الحل . طبعا هناك بيع حقيقى يقدر فيه الثمن على أساس القيمة . وبيع مبتذل لا علاقة فيه بين قيمة العمل وثمنه . وهناك الآن مليونيرات يدفعون فى اللوحة ما يوازى ثمن المرسيدس ، لا بسبب قيمة اللوحة ولكن بسبب جهل المشترى وغناه الفاحش . وطبعا نحن لانلوم الفنان ، لكن هذا تسبب فى وجود سوق مبتذل للفن ، وبالتالى فن مبتذل يروج فى هذا السوق !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راتب صديق : أتفق مع كل ما قيل .

لا فن ولا نقد !

عادل السيوى . أنا فى حالة تشاؤم كامل . لا يوجد عندنا الآن فنانون حقيقيون . ولا يوجد أيضا نقاد حقيقيون . والذى ينشر الآن عن الفن أكثره متابعات وأخبار ومجاملات تملأ أبواب الصحف والمجلات . ومعظم النقاد ليسوا إلا موظفين فى الصحف . ومن أهم آلامنا الكبرى غياب الناقد

ما النتيجة ؟ الإجابة أنه لم يحدث تنوير ، ولم تحدث نهضة والسؤال الذى أطرحه على نفسى : لماذا لم تحدث نهضة ولم يحقق خطاب الأزمة الخروج من الأزمة ؟ إن التوجه بالنقد إلى الذات هو أول خطوات النقد ، والبلاد العربية حتى الآن عاجزة عن نقد نفسها ، بل هى تتجاهل نقد ذاتها وهويتها ، فنحن متخلفون عنصريون وإرهابيون ، تحكمنا بنية العقل القبلى الذى يسيطر علينا ، وقد أثار كلام د . **نصر** حواراً صاخبا ، خاصة من رموز التيار الإسلامى فأوضح بحزم أنه لابد من التفريق بين النص ، والفكر الذى يدور حول النص فالاختلاف مع الفكر الدينى ليس اختلافاً مع النص .

لقد كان **نصر أبو زيد** من أنشط المشاركين فى الندوات سواء فى السرايا الكبرى أو فى المقهى الثقافى أو فى الندوات النوعية ، وطرح أفكاراً شجاعة ، وأثار الاهتمام وكانت كتبه فى المعرض قد أعيد طبعها بأسعار خرافية وعليها إقبال كبير .

إن تحديده القاطع لسلطة النص فى الثقافة العربية باعتبار أن القرآن نص لغوى أدى إلى اتهامه من البعض بأنه يهين الدين ... فرد بأنه لا يخشى إلا الله ، وأنه أنفق عمره فى تأويل الخطاب الدينى وتفسيره .

أما د . **حسن حنفى** ، فقد تناول العنوان وشرحه ، ليرى ما تعنيه مصطلحات الثقافة والتنوير والمشروع ، ثم قام بتحليل المسيرة الثقافية عبر خمسة وعشرين عاماً ، فالثقافة عنده تعنى كل ما ينتجه الأفراد اجتماعيا وسياسيا ، وهو فى حقيقة الأمر الذى يؤدى إلى الوعى بالواقع والتاريخ ويساهم فيه الفكر والأدب ، وكذلك الفنون الشعبية والتراث الدينى من فقه وتصوف . وهذا المفهوم هو الوعاء الفكرى المعاش على صعيد القيم والسلوك .

و د . **حسن حنفى** هو صاحب مشروع فلسفى : (من العقيدة إلى الثورة) و (تجديد التراث) و (مقدمة فى علم الاستغراب) ، وقد ساهم بفكره فى ندوات المعرض ، وفى المقهى الثقافى ، واختبر أفكاره مع الشباب ، وقد كذب إحدى الصحفيات التى قالت على لسانه عن رواية لمذيعة إنها تتفوق على **نجيب محفوظ** .

أما ندوة مسيرة الأدب من الستينيات إلى التسعينيات فقد قام **الفريد فرج** فيها برثاء مجهود جيل الأربعينيات ، وخاصة فى المسرح وكشف عن صدام السلطة مع المثقفين ، وتحدث **سعيد الكفراوى** عن كتابات جيله وحساسيتهم الجديدة ومعاناتهم للفترة الناصرية والساداتية ، وكيف أصبحوا مهمشين . وقد شارك فيها كاتب هذه السطور ، وتحدث عن أن ثورة (٥٢) ورثت جيلين : جيل الأربعينيات فقامت بإجهاض الماركسية والإخوان المسلمين . ثم تشكل جيل الستينيات الذى أصبح أنشط وأصدق المعبرين عن التاريخ الخاص والعام للشخصية المصرية خاصة فى الرواية ، ورفض الثورة المضادة لقيادة السادات والتبعية ، كدليل على استمرار حذر الإعلام من التيارات المعارضة .

أما ندوات **المحور الثانى** (المواجهة) فأبرزندواتها :

١ ـ جذور التطرف .
٢ ـ الدين والتطرف .
٣ ـ الفنون والتطرف .
٤ ـ التطرف ومؤسسات المجتمع المدنى .

والمحور الثالث يدور حول مناقشة ١٥ كتابا صدرت فى الأعوام الخمسة والعشرين الماضية ، وأثرت فى الحياة الفكرية والثقافية والسياسية ، ومن أبرز الكتب التى نوقشت ، كتب : الآن أتكلم **لخالد محى الدين** ، وشخصية مصر **لجمال حمدان** ،

عادل السيوى

الحقيقى وعدم وجود مجلة متخصصة تتابع الحركة الفنية . وأنا متفق تماما مع عدلى رزق الله حول غياب النقاد وسيطرة الأكاديميين . الفنان فى مصر الآن ليس هو الذى يعمل ويبدع بل هو الذى يضع أمام اسمه « أ.د » ، ولهذا تحولت الحركة الفنية إلى جهاز إدارى بيروقراطى يخضع المبدعين لشروطه . وهذا وضع موجود منذ أيام عبد الناصر ، عندما كانت المعارض تقام فى عيد العلم ، وعيد الفلاح ، وعيد الأم ، وعلى المبدع أن يسخر نفسه لخدمة هذه الأعياد !

ثمة شىء آخر أشار إليه عدلى رزق الله ، وهو الابتذال السائد فى سوق الفن الآن . حتى السبعينيات كانت الدولة هى المشترى الوحيد أما بعد الانفتاح فقد ظهرت شركات ، ومكاتب ، وفنادق ، ومؤسسات من هذا النوع خلقت سوقا للفن هذا صحيح ، لكنه سوق مريض ، فهناك الآن مجموعة من الوسطاء يقدمون الأعمال الفنية لشركات السياحة ، والمكاتب ، والعوامات . ومنهم الآن مقاولون معتمـدون . لكن من الذى يقيم اللـوحة ؟ فى الخـارج هناك شىء اسمـه البورصة . يستطيع الراغب فى الشراء أن يعرف من خلالها الفنانين الحقيقيين . وهذه البورصة تعتمد بالطبع على مجموعة من كبار النقاد الذين تفتقر إليهم الحركة الفنية المصرية .

وكنت أطمع كمبدع أن يصبح المثقفون المصـريون هم النـواة الأولى للجمهور الحقيقى المتذوق . لكن المثقفين المصريين منصرفون تماما عن الفن . وإن كانت هناك قلة ذات حساسية خاصة .

كما يكون الفنانون يكون النقاد !

مختار العطار : أريد أن أناقش ما قاله الأستاذ عادل السيوى حول النقاد ، وهو يعلم مقدار تقديرى له .

شكرى عياد إلى إعجابه بجرأة جابر عصفور، فى إثارة قضايا الحداثة فى الشعر والنقد العربى، وبتحولات المنهج عند جابر عصفور من الماركسية إلى البنائية، وإستقراره على رؤية رحبة تستوعب المدارس السابقة فى قراءة التراث النقدى، فى حين ركز د. نصر ابو زيد حديثه عن المنهج وعلاقاته المتبادلة بين التطبيقات والرؤى النقدية فى جدلية بنائية كشفت عن جهود تنظيرية فى تراثنا النقدى، كنظرية الفن عند الفارابى.

وأحب أن أسجل تقديرى لجهد الروائى إدوار الخراط الذى جلس جلسة الفنان الذى تناقش إبداعاته الخصبة الأخيرة رغم حماسة د. ماهر شفيق فى آرائه النقدية غير العلمية، كذلك جلس فى موقف الناقد البصير الذى يناقش الكتاب المتأثرين بما احدثه فى معمار الرواية العربية ولغتها.

وختاماً نشير لمحور قضايا المرأة فى إطار الندوة النوعية المتخصصة، فعلى مدى ثلاثة أيام عقدت فى الفترة من ٢ حتى ٤ فبراير ندوة حول المرأة المصرية، تضمنت عدة محاور حول المرأة المصرية وعصر التنوير، والمرأة المصرية وإشكاليات المواجهة، والمرأة والإبداع. وقد تحدثت الروائية د. رضوى عاشور فى إحدى هذه الندوات.. بأن طرحت تصورا لمواجهة بعض مشكلات المرأة المصرية فى إطار حقوق الإنسان مشيرة إلى ان الوفاء بحقوق الإنسان يستند إلى ضرورة توفير الاحتياجات الأساسية للإنسان رجلا كان أو أمرأة، وذلك على المستوى المادى والمعنوى وعلى مستوى الحق فى التعبير والتنظيم والمعتقد، وما يحمى ذلك كله من تشريعات. وأكدت أن إفساح المجال لأوسع أشكال الممارسة الديمقراطية يحقق مناخا يستقطب المزيد من النساء للإسهام فى الحوار حول كيفية حل مشاكلهن، والسعى إلى تحسين أوضاعهن واكتساب الخبرات التى تمكنهن من ذلك.

الأمسيات الشعرية:

كنت أود ألا اناقش المأساة التى تتكرر كل عام فى تقييم الأمسيات الشعرية، فمن المسئول عن إبعاد شعراء الحداثة عن أخذ فرصتهم فى مواجهة الجمهور؟ وعن تنظيم أمسيات للنجوم، والمجاملة والمواقف الشخصية، وفضائح السطو على قصائد الآخرين، وهذا الكم السىء من الشعر الذى قيل فى الأمسيات؟! إن الأصابع كلها تشير إلى محمد ابو دومه، فهل من إجابة؟! من ناحيتى أرى ضرورة تشكيل لجنة من النقاد لتنظيم الأمسيات الشعرية، هذا هو مطلب الشعراء، ولنعط الفرصة للشعر التقليدى والحداثى دون حساسية، ولنترك الحكم للجمهور.

مذبحة اسعار الكتب وركود التوزيع وقلة الإصدارات الجديدة:

يتساءل الجمهور: لماذا لم تصدر نشرة من هيئة الكتاب بها أسعار الكتب؟! لقد تُرك للناشرين أن يرفعوا الأسعار بشكل جنونى، مما جعل الخصم وهميا بجانب تكدس الكتب وسوء عرضها وقلة الإصدارات الجديدة وغياب دليل عن العروض العديدة لدور النشر.

واضح أن اهتمام المسئولين عن المعرض مركز على النشاط الثقافى والفنى والندوات أكثر من الاهتمام بقضايا النشر والتوزيع وسرقة الكتب، ومشكلات الطباعة والتسويق.

أيا كان الأمر، فهذا المعرض الدولى للكتاب أصبح متنفساً للمثقفين وللجمهور، لمناقشة قضايا الفكر والثقافة والسياسة بحرّية، وهى فى النهاية قضايا الشعب من أجل مستقبل أكثر حرية وعدالة وعقلانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

نجـوم السينمـا يغازلون المسرح !

الظاهـرة الجـديـدة للمسـرح المصرى فى الآونة الأخيرة هى مغازلة النجوم السينمائيـين للمسرح ؛ فهم يقبلـون عليه بشهيـة كبيـرة ـ هـذه الأيـام ـ وهـذا الغـزل « الساخـر » لا يـأتى من فـراغ ، بـل ينبعث من « غُـرْم » هؤلاء النجـوم ، ومعـهم مخرجو المسرح لاقتحام عالم جديد ، زاخر بالتجـارب التى يمكن للممثلين النجوم معايشتها ومعاناتها ، لتصبح إضـافـات فى رصيـدهـم الفنـى ، وللمخرجين الـوصول إلى بـرِّ الأمان لنجاح جماهيـرى مأمـون عواقبـه ، ومأمول فيه فى آن واحد .

أهميـة هذا التيـار السينمـائى / المسـرحى الـزاحف أن كَـوَّنَ لـه مناصريه وأعداءه كذلك من جانب ، كما أنه يدفع بالناقد ومؤرخ المسرح من الجانب الآخر لدراسة هذا التيار الذى يتخلق فى شكل ظاهرة ينبغى دراستهـا للإجابة عن عـدة أسئلة ملحة :

● هـل افتقد المسـرح المصرى نجومه وممثليـه ، الذين لم يعـودوا قـادرين على العطـاء لكى يستعـين المسرح بالنجوم السينمائيين ؟!

● أليست لدينا أجيال جديدة من خـريجـى معـهـدنـا المسـرحـى الأكاديمى ؛ كى تتحمل مسئولياتهـا الفنية تجاه مسرحنا المصرى ؟

● أيمكن أن نقدم مسرحا ناجحا دون الاستعانة بنجوم السينما ؟

● ماهو السر الذى يدفع بنجوم السينما للموافقـة واقتحام المسـرح على حساب الفنانين المسرحيين ؟

● ما مستقبل المسرح المصرى من منظورنا لهذه الظاهرة ؟

تـربط الإجـابـات عـن هـذه التسـاؤلات المطروحـة قضيـة فنيـة جوهرية ؛ هى أن استعـانـة مسارح الهيئة والمسارح التابعة لأجهزة وزارة الثقافة « كمسـرح الهناجـر » ، هـو محاولة رئيسية منها ، تسعى بها هذه المسارح لسرقة المتفرج من مسارح القطاع الخاص وجذبه نحوها . فهل استطاعت هذه المسارح بالفعل فى أن تنجح بالقيام بهذا الـدور ؟! فى ظنى أنها نجحت أحيانا ، ولم تنجح أحيانا

ARCHIVE

أخرى ، وافتقدت المسرح من نجومه المسرحيين فى معظم الأحوال والغريب أن هذه الظاهرة تحدث فى أمريكا وأوروبا بشكل عكسى ، فالنجوم المسرحيون أمثال (أوليفييه - أوتول - بيرتون - داجلاس - براندو - جان موروه - جان ماريه) .. وغيرهم كثيرون ، اقتحموا عالم السينما وهم - فى الأصل - نجوم مسرحيون . ولذلك أستطاعوا أن يبدعوا ؛ مستفيدين بخبراتهم الطويلة ، التى تتحول وتتوجه فى مساراتها الصحيحة ، وفقا لمعايير الوسيط الجديد ، الذى يتحكم بمفرداته فى التعبير الدقيق ، والقدرة على التكثيف والخلاصة الفنية أمام الكاميرا السينمائية . وربما لا تكون هذه قاعدة جوهرية ، ولكنها أساس صحيح سليم يساعد فى إثراء أدوات الممثل الجيد وإمكانياته الخلاقة . المسرح - إذن - وسيط خصب ، ودائم العطاء ، يكون الركيزة فى تشكيل الممثل ، وبناء روحه الساعية إلى الانطلاق وحرية اختيار وسائله ، وطرق تعبيره ، للوصول إلى الكمال الفنى المأمول .

لذلك كله تدعونا ظاهرة اختيار نجوم السينما للعمل فوق خشبات المسارح المسرحية ، إلى ان نؤكد على أنها تمثل خطورة على مسار المسرح المصرى على وجه العموم ، وعلى تكوين جيل من المسرحيين قادر على تحمل مسئوليته تجاه هذا المسرح على وجه الخصوص . وتعد - فى رأيى - قضية الاستعانة بهؤلاء النجوم السينمائيين (رجالا ونساء) محاولة لابتزاز النجاح من مسارح القطاع الخاص ، وسحب البساط من تحت اقدامه ، للهروب المُقَنَّع من محاولة التفكير الهادىء المتروى ! لعلاج أمراض مسارحنا المتفشية : من افتقاد للنص المسرحى الجيد ، ونقص لوجود الممثل المبتكر ، وغياب المخرج صاحب الرؤية والرسالة ، وفقدان المتفرج المتذوق ، الضائع بين شرائط « الفيديو » ومتاهات إرسال التليفزيون وقنواته . وتبدو ظاهرة اقتحام النجوم السينمائيين بوضوح فى ثلاثة عروض مسرحية على الأقل للموسم الحالى ٩٢/١٩٩٣ . وهى « أهلا يابكوات » بالمسرح القومى ، ومسرحية « آه .. ياغجر » بالمسرح الحديث ، و« لمحة من حياة ممثلة » مسرح الهناجر .

أهلا يابكوات والذكاء الفنى

تكتمل فى هذه المسرحية عناصر نجاحها لأسباب متعددة ، أحدها هو الاستعانة بهذين النجمين السينمائيين : حسين فهمى وعزت العلايلى ، والتقييم الموضوعى لهذه التجربة يدعونا للتوقف برهة للبحث عن مقدمات هذا النجاح . الفنان عزت العلايلى هو فى الأصل نجم مسرحى من الطراز الأول ، أكتملت أدواته الفنية ، بعد أن نبغ فى مسارح التليفزيون ومسارح الدولة فى الستينيات والسبعينيات وما بعدها ، ليتجه إلى السينما ومعه نجوم مسرحيون من أمثال الفنان القدير الراحل صلاح قابيل ، والفنان المتألق أبو بكر عزت ، ومن قبلهم فنانون كبار من أمثال سناء جميل وفؤاد المهندس وعبد المنعم مدبولى وغيرهم . أما الفنان حسين فهمى الذى دخل المسرح من أبواب السينما ، فقد استطاع بمقدرة فائقة أن يعيد صياغة مفرداته الفنية الثرية عبر مسرحيات متعددة ، كان آخرها تجربته المسرحية « سحلب » التى عرضتها « فرقة النهار » ، فتكتمل قدراته الفنية وحضوره المسرحى المتميز فى هذا العمل الأخير « أهلا يابكوات » ، ليقدم مع عزت العلايلى معزوفة رائعة من الأداء المسرحى الخلاب . أما الأسباب الأخرى التى منحت هذه التجربة شهادة النجاح

الجماهيرى الكبير ، فهى أنها توسلت بعناصر مسرحية لا تقل أهمية عن عنصر الأداء المتفرد ، لقد أستعان المخرج الموهوب عصام السيد كذلك بممثلين من داخل فريق « المسرح القومى » : مخلص البحيرى ، وسيد خطاب ، وسميحة الهادى ، وتوفيق عبد الحميد وأمين بكير ، وغيرهم ، برزوا بروزا واضحا وملكوا ناصية المسرح ، وأكدوا أنهم لا يقلون حضورا عن النجمين المذكورين .

ولعل من أهم عناصر نجاح هذا العرض المسرحى بلا ريب هو النص المسرحى . لقد قدم لينين الرملى ـ بوعى وعمق ـ رحلة فى الزمن (حاضره وماضيه ومستقبله) ، عبَّر من خلالها عن تاريخنا المعاصر ، بداية من القرن الثامن عشر وقبل دخول الحملة الفرنسية بسنوات فى عهد المماليك وصولاً إلى حاضرنا من جديد ، حاول فيه أن يقدم رؤية لحركة التنوير الثقافى التى نسعى إلى تحقيقها عبر قراءة واعية لذاكرة تاريخ الانسان المصرى ، بشكل يتسم « بالجروتسيك » الدرامى ، والكاريكاتورية المسرحية لكثير من الأنماط والشخوص المسرحية التى تعبر عنا بوضوح فوق الخشبة ، التى نشاهد أنفسنا فوقها ؛ لنضحك ونسخر من وعينا المغيب ، ونستمسك بذلك الكشف الدرامى التنويرى ، الذى نحن فى أمس الحاجة إليه اليوم كحاجتنا لخبزنا اليومى ، وكأن الكلمة والتثقيف والوعى بحضارتنا وحاضرنا ينصب جميعا فى القضية القومية المشتركة وهى « التنوير الثقافى والحضارى » . ما أجمل ان نسمع من فوق الخشبة قضايا تناقش بهذا القدر من الوعى والبساطة المتناهية فى التناول ، الذى يصل إلى جمهور العامة من البسطاء والمثقفين .

هذا عامل أساسى كبير فى نجاح هذا العمل المسرحى الهام ، العامل الآخر هو الأسلوب الفنى الذكى للمخرج عصام السيد ، الذى أستطاع ان يحافظ على عمق أفكار النص ، عبر تناول فنى غنى بإيحاءاته ، سريع بإيقاعه ، موحى بدلالته ، كوميدى فى شكله وإطاره .

إجتمعت هذه العناصر معا ؛ لتشكل أساسا هاما للتواصل مع المتفرجين ، وترسم بعدا هاما فى مكونات بنية العرض باعتباره لبنة جوهرية فى « الربرتوار ـ الموسم » المسرحى للمسرح القومى الذى ينبغى الانطلاق منه . لقد استطاع عصام السيد بتوفيق كبير أن يستخلص من تجربة مسارح القطاع الخاص أفضل ما فيها ، لينقيها ويصفيها من شوائبها ، بهدف إستخدامها لصالح العرض المسرحى ، فتصبح خصيصة من خصائص مسرح حكومى تملكه الدولة ، وليس معولاً يهدم كيانه ويفتت أفكاره ومقولاته . تمكن المخرج من أن يكثف جهوده فى تقديم عرض ينبض بالايقاع السريع ؛ وتتخلله الحركة السريعة الموحية ، وهى أقرب إلى اللهاث فى الفصل الأول من المسرحية ، وينهى بها المشاهد الأخيرة من الفصل الثانى والأخير دون حشو أو لغو فمشاهد تعذيب محمود (عزت العلايلى) وتحرره من سجنه ، والعودة إلى الحاضر ومشهد النهاية واحتضان الجميع فى أنشودة « قوم يامصرى » لسيد درويش .

بهذا الفهم الواعى لتقنيات الممثل ومتطلبات المتفرج ، حقق العرض المسرحى « أهلا يابكوات » حالة مسرحية ، افتقدناها منذ زمن طويل ، جعل فيها العرض المسرحى متعة وليس عبثاً أو مللا ؛ أقام من المسرح صنوا للفكر ومرتفعاً للمتعة البريئة الخالية من الفجاجة والضحالة ، لذلك لم تستطع سيئات « المسرح القطاع الخاص » أن ينفذ بابتذالاته ، ولا بأنيابه الشرسة ،

ARCHIVE

أو أنْ يمسخ من وجه مسرحنا « القومى » ، الذى يطل علينا بعد غياب ممشوقا ، وَلِهاً بالرغبة لإعادة بنائه الشامخ . فى هذه الحالة المتفردة يكسب المسرح كثيرا من وجود النجمين السينمائيين (عزت العلايلى وحسين فهمى) اللذين منحاه حبا ودفئا وأناقة ، وقبل كل شىء أصالة ، بجوار زملائهم من الممثلين أعضاء المسرح القومى الذين شاركوا فى نجاح هذا العرض المتألق .

« آه ياغجر » .. هذه المعادلة الصعبة !!

لو أن التجربة المسرحية « آه ياغجر » ، لم يُدْخل مؤلفها الكاتب الروائى الكبير محمد جلال شخصية « الغازية » فى عمله المسرحى الذى أعده عن روايته كشخصية رئيسية ، فما الذى كان سيفعله المخرج الكبير أحمد زكى دون تواجد راقصة وممثلة سينمائية مثل نجوى فؤاد فى عرضه المسرحى ؟! وهل كان المتفرجون سيقبلون هذا الإقبال الضخم لرؤية هذه التجربة المسرحية الغنائية الاستعراضية ؟! ... أشك كثيرا . فعلى الرغم من وجود ممثل كبير كالفنان القدير عبد الله غيث ، ومطربة معروفة مثل عفاف راضى ، وممثل متمكن خفيف الظل مثل محمد الشرقاوى ، إلا أن هذا لم يكن ليستعيض عن عدم وجود الراقصة نجوى فؤاد ، بدونها تصبح المسرحية قاصرة ، وتفقد نجاحها الجماهيرى بمقاييس شباك تذاكر القطاع الخاص . لذلك كان اشتراك الفنانة السينمائية نجوى فؤاد ؛ ضرورة على المستوى الفنى العام لهذه المسرحية لكى تمثل دور « الغازية » ، فمقتضى الحال الفنى يستلزم اختيار راقصة ، وضرورة « شباك التذاكر » الذى يتعامل معه المسرح الحديث ؛ بنفس الأسلوب الذى يتعامل به مسرح القطاع الخاص ، للإلحاح المستمر لاجتذاب الجمهور ؛ الذى يجىء خصيصا كل ليلة لمشاهدة كيف ترقص الراقصة نجوى فؤاد !! .. إن التعامل مع اشتراك النجمة السينمائية لهو عنصر أساسى آخر لإنجاح العرض المسرحى ؛ ولكن بشكل مختلف وبحسابات أخرى تختلف عن حسابات العمل المسرحى السابق « أهلا يابكوات » وبواعثه ، ويبقى لنا مناقشة المبرر الموضوعى فى جدوى الاستعانة بالنجمة السينمائية من عدمه ، فهل له ما يبرره ، دون المساس من امكانية تقديم العرض المسرحى « آه ياغجر » فى حالة ما إذا تنازل المخرج عن الراقصة نجوى فؤاد ؟! ..

أن الاستعانة بهذه « النجمة » يؤكد الدافع الجوهرى لطريقة التفكير العام الذى يحكم طريقة التعاون المستمر مع النجوم السينمائيين ؛ إنه سعى لانقاذ « هيئة المسرح » من الوقوع فى براثن السقوط والفشل ، وتحقيق الإيرادات بأىِّ وسيلة وبأىِّ شكل من الأشكال ؛ لايهم الأسلوب ، الأهم هو الوصول إلى ذلك المتفرج بأقصر الطرق وبمختلف الأساليب . إننا لسنا ضد اشتراك نجوى فؤاد فى هذا العرض أو غيره ، بل يمكن لنا أن نؤكد بأنها فى تمثيلها دور « الغازية » وتقديمها داخل رقصاتها المتعددة ، جعلنا نكتشف من جديد قدراتها الباهرة على تحريك جسدها ذات اليمين وذات اليسار ، وكذلك السرعة البالغة فى تغيير الأزياء الملونة والمزركشة والمتنوعة بشكل مستمر فى أثناء المسرحية . لقد طغى هذا على العرض ، وأعطاه بهجة التسلية ؛ وأضفى عليه مسحة طاغية من طابع الفرجة ، جعلته يقترب أكثر من استعراض لرقصات مثيرة يمكن للمتفرج من مشاهدتها بمسرح الدولة بأسعار أقل ، وتوفر عليه رؤيتها فى ملاهى شارع الهرم بأسعار باهظة ؛

هذا بالإضافة إلى أغاني المسرحية المتعددة التي غنتها المطربة عفاف راضي بصوتها الحنون ، مما جعل أحداث المسرحية وسردها الدرامي ، مجرد روابط من المشاهد ، تصل الأغنية بالأغنية ، وتلك الرقصة بالرقصة دون مبررات درامية قوية ، فتضيع معظم الإسقاطات الفكرية والسياسية التي حاول فيها مؤلفها ومخرجها وأبطالها بداية من الفنان الكبير عبد الله غيث ، الذي يحاول بدوره لوى عنق الشخصية الممثلة ، وهي شخصية زعيم القرية ، فيحوله إلى الزعيم المصري الراحل أنور السادات ، فتضيع - بلا رجعة - مبررات هذا الاسقاط غير المبرر ، وسط الرقصات والأغنيات التي لم تستطع إنقاذ العرض دراميا ، أو تمنحه مدلولات فكرية سوية ، بل أرست فيه طابع الحكاية والسرد حول قصة فتاة قتلتها « الغازية » زوجة أبيها ، فتتحول إلى جنية أسطورية للبحر ، وتعود زوجة الأب في النهاية للتوبة والغفران بعد اعترافها بجريمتها أمام زوجها « العمدة » .

لهذه الأسباب يتحول العرض المسرحي الغنائي الاستعراضي الراقص - برمته - إلى معادلة صعبة غير مفهومة ، لا تنقذه خفة ظل الممثل محمد الشويحي وارتجالاته المفتعلة ، ولا حضور الممثل الموهوب محمد الشرقاوي ، ولا صوت عفاف راضي ، ولا يستطيع حتى الأداء الرصين لعبد الله غيث أن يساعد في تقديم مسرحية تتسم بالنضج ، لكن النجمة السينمائية نجوى فؤاد نجحت بلا شك في أن تبهرنا برقصاتها وقدراتها الفائقة ، والاعتراف بأنها فنانة الرقص الشرقي . ولكن أيكفي في أن يكون هذا سببا رئيسيا للاستعانة بنجمة سينمائية للتعامل مع المسرح ؟؟ .. في ظني أن هذا مبرر ليس قويا ، على الرغم من نجاح « شباك التذاكر » في بيع بطاقاته للجماهير التي تأتي خصيصاً لرؤيتها .. ورؤيتها فقط !!!

لقطة من حياة ممثلة

الاقتراح الثالث لتجربة الاستعانة بنجم سينمائي هو اشتراك الممثلة والنجمة السينمائية والتليفزيونية « صفية العمري » في العرض المسرحي « لقطة من حياة ممثلة » الذي يقدمه مركز « الهناجر » بالتعاون مع مسرح التليفزيون في انتاجه ، والمسرحية من إعداد المخرج الموهوب توفيق عبد اللطيف بعد عودته للإخراج الذي توقف عنه منذ فترة طويلة ، والمسرحية المصرية « لقطة » مأخوذة عن مسرحية « أغنية التم » للكاتب الروسي « أنطون تشيكوف » ، يقوم فيها المخرج المعد بتعديلات جوهرية في النص المعدّل محاولاً تمصير النص الأصلي ، وجعل الشخصية الرئيسية ممثلة بدلاً من كونها ممثلاً عجوزا كما في نص « تشيكوف » ، تتحدث الممثلة سميرة عزيز (صفية العمرى) فوق الخشبة عن ذكرياتها عن المسرح بشكل محموم ؛ يقف بها على حدود الواقع والتخيلات الميتافيزيقية في نغمات درامية أقرب ما تكون إلى الشاعرية المسرحية الهادئة التي افتقدناها في مسرحنا ، ويحاول تحقيقها وإبرازها المخرج من خلال الممثلة « صفية العمرى » ، التي تبذل جهدا للتعبير عن هذه الشخصية بمراحلها المتباينة ، عندما تستعيد هذه الذكريات مع « ملقنها » ، ومتفرجها الوحيد الذي يذكرها بالماضي ، وبأدوارها الرائعة « أوفيليا » و« جولييت » وغيرها لتحيا أجمل ذكرياتها ، فتساعدها على اجترار الحاضر المؤلم الذي لم تعد فيه ممثلة وقد هجرها مسرحها وجمهورها . تصل هذه الذكريات بالممثلة إلى حدود الهلوسة والجنون ،

فتقترب فى النهاية عن طواعية نحو مصيرها المحتوم وهو مستشفى الأمراض العقلية .

يحاول المخرج توفيق عبد اللطيف أن يقدم لمحة أو منعطفا من حياة هذه الممثلة ؛ من خلال عرض مسرحى أقرب إلى المفاجأة أو المونودرام ، بالرغم من أشتراك شخصيتين فى المسرحية وهما الملقن والطبيب .

وتحاول النجمة السينمائية والتليفزيونية « صفية العمرى » أن تمثل أبعاد هذه الشخصية المركبة ، لكنها تخفق - فى رأيى - فى إظهار أبعادها السخية الدرامية المعقدة ، وتعرضها بقدر من التأنق ؛ اكثر من التعمق فى إظهار أبعادها المرسومة ، فكل ما استطاعت فعله فى تقديمها هو التعرض لها وأداؤها من الخارج ، دون أن تستثير عطف المتفرج أو تحرك قلبه ، مع كل المحاولات التى بذلها المخرج فى رسمه لحركة تتميز بالرقة ورهافة الحس طبعت العرض بسماته التى تمتزج ، بالاختيارات الموسيقية التعبيرية الرائعة المصاحبة للأحداث ، من خلال ديكور بسيط ، شَكَّلَ الفضاء المسرحى من جانب واحد وليس من جانبى خشبة مسرح « الهناجر » ، ولم تستطع كل محاولات النجمة السينمائية أن تشعرنا بالدفء أو العمق او حتى التعاطف مع مأساتها ... ولذلك يبقى السؤال ملحا : ماالذى قدمته النجمة السينمائية للمسرح من جديد ؟! أمنحتنا إضافة جديدة ؟! هل تميز اداؤها بالشىء المتألق المؤثر ؟!

فى ظنى أنَّ الإضافة الحقيقية هى عودة توفيق عبد اللطيف إلى الإخراج المسرحى ، إنه مكسب كبير للمسرح المصرى ، وهو قادر على خلق الكثير المبدع فى عمله المسرحى ، لتقديم مسرح يتميز بحساسيته البالغة ، وقدرته الشعرية الفائقة ؛ إذا ما توفرت له الظروف والأمكانيات الكافية لفعل ذلك !!

وتستمر الأسئلة المطروحة فى حالة بحث دائم عن إجابات فعلية ، تنظر بعين إلى مشكلة النجوم الذين يغازلون المسرح غزلاً صريحاً ، وتنظر بالعين الأخرى إلى طبيعة ما يقدم من خلال هؤلاء النجوم السينمائيين ، منهم من استطاع أن يخطب « ود » المسرح ، ويستعد للزواج الأبدى معه ، ليؤكد من خلاله موهبته ، ويعيد من جديد اكتشاف أدواته ، فيغدو المسرح له منبعا من القدرات ، ونهرا لا ينضب ؛ يعينه فى تجديد شبابه الفنى وتراكم أدواته ، ولعل عزت العلايلى وحسين فهمى أنقى مثال على هذه الاستفادة المتبادلة ، ومنهم من يجعل من هذا الغزل عبثا واستغلالاً ، يقترب بمسارح الدولة من استغلال نفس الأساليب الرخيصة لبعض مسارح القطاع الخاص ، الساعية إلى القضاء على المسرح المصرى ، وتفريغه من رسالته التنويرية ، وتخريب عقول المتفرجين . من هنا ينبغى التوقف طويلا عند هذه الظاهرة ، ودراستها بإمعان وترقب وحذر ، للبحث فى الأسباب الحقيقية وراء تخلف مسرحنا المصرى ، وليس باللهاث وراء الشعار الميكيافيلى المفزع « الغاية تبرر الوسيلة » ، فتصبح شعارات مثل « شباك التذاكر » هو المعيار ، و« الجمهور عاوز كده ! » هو الهدف ، بينما يريد المتفرج فنا حقيقيا ؛ ولقاء حميميا أصيلا ، مع مسرح يدعوه للتفكير لا يستخف به ، ليستمتع به ويناقشه فى حوار خصب لا ينضب !

فتحى الخميسى

سرقة الألحان و محمد عبد الوهاب

تتردد كثيرا على الألسن فكرة سرقة الألحان ، وذلك عندما يذهب البعض إلى الحكم على بعض الملحنين ، وخاصة محمد عبد الوهاب .

يقولون عادة : اسمع أغنية أحب عيشة الحرية لعبد الوهاب تلقاه سارقها من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن أو يقولون لك : اسمع لعبد الوهاب أغنية لما شاف الجو طيفك وانت بتنادى عليه ، تعرف أنه سارقها من السيمفونية الثامنة التى تدعى الناقصة لشوبرت أو أغنية يأنا يأنا لفيروز المسروقة من سيمفونية موتسارت رقم ٤١ ، أو « لينا ويالينا » التى أخذها الرحابنة من كونشرتو الكمان لمندلسون ... وهكذا . والمؤكد أن فى تلك المقولات حقائق لا يمكن نكرانها : فعند محمد عبد الوهاب فى أنشودته الرقيقة « أحب عيشة الحرية » شيئا فعليا مأخوذا من سيمفونية بيتهوفن المذكورة ، وعند فيروز من موتسارت أيضا .. الخ . بل إن الأمر لا يتوقف عند ذلك الحد فهناك عشرات وعشرات الأمثلة الأخرى التى تشير إلى حقيقة أن الموسيقى العربية نقلت قديما وتنقل حديثا عن الغير . أخذنا فى الماضى أشياء ثمينة من إيران وأشياء كثيرة من تركيا ، ولم تكن مجرد بضع ألحان بل ما هو أخطر وأهم ، وأعنى به القالب الموسيقى والآلات والأِيقاعات والمقامات (المقامات هى الشكل التنظيمى للأنغام ــ تقابلها الضروب وهى منظومة الإيقاعات العربية) . ولا يخفى على أحد كيف تمصَّرت ثم شاعت فى البلاد العربية عدة قوالب تركية مثل البشرف واللونجا والدولاب والسماعى (معزوفات لآلات التخت) ، وكيف استعارت الموسيقى العربية عبر تاريخها الطويل ــ كثرة من المصطلحات الإيرانية كأسماء النغمات : راست ، دوكاه ، سيكاه ، جهاركاه ــ الخ (المناظرة للأسماء دو ، رى ، مى ، فا .. الخ) . وقد نقلت مصر والعرب عن تركيا وإيران بضعة مقامات كالنهاوند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و« الأصفهان » ولم تفلت الإيقاعات بدليل أن إيقاع الفاختى المذكور فى أدوار الفيلسوف الكبير صفى الدين الأرموى لم يكن إلا أحد الإيقاعات الإيرانية التى استوطنت بغداد فى القرن الثانى عشر والثالث . أما الآلات فقد تحرك بعضها أيضا إلى الشام والجزيرة والعراق ، كالطنبور الخراسانى (أحد أنواع العود الإيرانى) الذى عصف بكثير من القيم الموسيقية العربية القديمة فى بغداد ، وانشق الموسيقيون العرب بسببه إلى معسكرين ، أحدهما خراسانى مجدد والآخر كلاسيكى النزعة ، أحدهما يمسك بالطنبور الوافد والآخر بالعود العربى (د. يوسف شوقى ، رسالة ابن المنجم فى الموسيقى) . وحتى اسم « ناى » وكلمة « تخت » المستخدمة إلى اليوم كلمتان إيرانيتان فهل تحركت الإيقاعات وسافرت المقامات والآلات دون الألحان ؟ — كيف سمع العرب آلة الطنبور حتى أخذوا بها وكيف سمعوا الإيقاعات والمقامات ؟ إن أية حضارة تذهب للتفاعل مع غيرها لابد وأن تقدم تنازلات من ذوقها المحلى الخاص وإلا لما كان هناك اختلاط أو تقارب أو تفاعل . وهى نفس التنازلات التى يجب على بعض الفنانين تقديمها والأخذ بألحان من الموسيقى الشعبية أو من موسيقى الغير .

ونحن نحار أمام مفهوم «سرقة الألحان » لقد انتقلت ألحاننا العربية إلى تلك الأقطار البعيدة التى أخذنا منها فيما مضى . ولا أدل على ذلك من قصة **السلطان عبد الحميد** الذى أمر فى القرن الماضى **عبده الحامولى ومحمد عثمان** بالانتقال إلى القسطنطينية من أجل تلقين الفرق السلطانية فن الدور المصرى وتحفيظ الآلاتية الأتراك ألحان التخت المصرى . والطريف أن **الحامولى** وعثمان حاولا الهرب والعودة سراً فقبض عليهما عند الحدود وعادا لاستكمال المهمة (قسطندى رزق ، الموسيقى الشرقية) . ولقد شاعت ألحان الموشحات العربية فى تركيا التى استعارتها وكتبت لها نصوصا شعرية تركية وأخذت تقدمها دون ذكر لمصدرها أو لمؤلفيها . بل إن ذلك الاقتباس امتد حتى تخلقت هناك صيغ موسيقية تركية مستمدة من صيغة الموشح العربى . وإيران التى نقلت ضمن ما نقلت بحور الشعر العربى حتى استنبطت منها نظم موسيقية إيقاعية سميت عروظ وهو النطق الايرانى لكلمة « عروض » العربية كما انتقل أيضا العود العربى ، بيضاوى الشكل (الموجود عندنا حتى الآن) إلى أوروبا حتى تصدر هناك آلات عصر النهضة الإيطالية (القرنان ١٥ ، ١٦) وبرز واضحاً فى لوحات هذا العصر ، مثلما فعلت آلة الرباب العربية فى أسبانيا والبرتغال وسميت « الروباب » و« الربيكا » .

ونحن نؤمن تماماً بقول المؤرخين المعروف « إن الآلات الموسيقية لا تهاجر إلا ومعها ألحانها » ، ثم ماذا يعنى ذلك التفاعل الموسيقى الذى تتحدث عنه مؤتمرات الموسيقى ، أعنى التفاعل بين فن المقام العراقى وفن المقام الأوزبيكى والآزربيجانى شرق الاتحاد السوفيتى السابق ؟ ألا يشير هذا ولو جزئيا إلى قلق الألحان وتحركها الدائم ؟ وإذا كان انتقال الأنغام من مؤلف لآخر وصمة فلا بد أنها تصم الجميع دون استثناء ، وبالذات موسيقى غرب أوروبا ، بل وأهم رجالها على الإطلاق أمثال **بيتهوفن وباخ الكبير (يوهان سباستيان)** اللذان يعدان أعلى نقطة تطور عرفتها الموسيقى عامة إضافة إلى أعاظم الموسيقى فى شرق أوروبا أمثال **بيتر اليتش تشايكوفسكى** وقد أخذ **بيتهوفن** لحنا شهيرا من رقصة **التارنتللا** الإيطالية المعروفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

« الزيارة » انتهتْ قبل ان تبدا !

« زيارة » الكاتب السويسرى فريدريش دورينمات ليست بالمألوفة ، ولا تتكرر ، لا لأنها فقط « مسرحية » تحمل داخلها أكثر من معنى ، وتتضمن أكثر من رمز ، بل لأن هذه « الزيارة » — مع كل ما سبق — تحمل كذلك داخلها أسرارها : حياتها وموتها ..

وبلا ريب إن تقديم عمل مسرحى كهذا لمؤلف كبير كدورينمات بالاستعانة بفنانة كبيرة كسناء جميل ، وفنان قدير كجميل راتب ، مع المخرج المسرحى محمد صبحى ، فوق خشبة مسرح الأوبرا ، يُعد حدثاً ثقافياً هاماً ينبغى الوقوف عنده . ولذلك — وربما قبل كل شىء — كانت أسبابنا للاهتمام بهذه التظاهرة المسرحية ، التى التفّ حولها المسرحيون ، ومحبو الفن المسرحى لذلك كله كنا نطمع فى مشاهدة عمل مسرحى وددنا أن يكون حدثاً مسرحيا هاما !!

علينا — فى البداية — أن نقدم باقة من الورود للفنانة القديرة سناء جميل التى أحدثت فينا حالة من الإشباع المسرحى الفنى ، بعد ظمأ شديد له . تحية كبيرة لهذه الفنانة الكبيرة التى استطاعت ان تحمل على كتفيها عبء هذا العمل المسرحى ، فأضافتْ له مذاقا خاصا بها ؛ فتضع المسرحية برمتها فى ميزان نقدىّ آخر ، ازال منها الشوائب بأدائها ، واعطاها نبضاً مسرحيا خلا منه أداء الممثلين الآخرين ، منحته مصداقية الفكرة ، بعد أن ضاعتْ فى مفهوم مسرحى إخراجى ، وسط القطار المعدنى ، وصخب المؤثر الصوتى للطائرة الهليوكوبتر الهابطة . لقد استطاعتْ الفنانة سناء جميل أن تبهجنا ، أن توقف — للحظات — الزمن العابث لصالحنا ؛ ذلك الزمن الذى لم نعد نشاهد فيه عملاً فنيا يندر أن نتوقف عنده .

والسؤال المطروح هل استطاعت هذه الفنانة الكبيرة أنْ تصلح من العيوب الفنية الجوهرية لهذا العرض المسرحى ؟ أكان بمقدورها — وهى

هناك حركة ثقافية أو فنية يمكن أن تقوم دون تماس أو تفاعل مع الحركات الأخرى . كما أن الأغنية المصرية كانت بدورها مؤثرة فى الخارج وكانت محركاً هاما للغناء فى الأقطار العربية الأخرى دون شك .

نعم .. نقل الفنان الكبير **محمد عبد الوهاب** عن الغير .. ونقل الرحابنة .. فمن غيرهم قام بذلك : وضع **سيد درويش** مسرحه الغنائى على نمط الأوبريت الذى شاهد نماذجه الإيطالية والفرنسيةفى دار الأوبرا الملكية بالقاهرة .. ولم يكن أمام هذا الشيخ الجليل قالب آخر ليأخذ به . وقد قام دون تردد بتنحية فرقة التخت المصرية واستخدام فرقة أجنبية هى الاوركسترا السيمفونى بقيادة الإيطالى كاسيو وذلك من أجل تقديم « شهر-زاد » والعشرة الطيبة وغيرهما أما محمد القصبجى ــ ذلك الرومانسى الكبير ــ فلم يجد فكاكاً من التانجو والفالس وأغانى الرومانس الأوروبية العاطفية ، عند وضع ألحانه المتفردة **لليلى مراد** وغيرها . وهل قام **سلامة حجازى** قبل ذلك بتقديم أناشيده المسرحية إلا وأمامه هدف تمصير قالب النشيد ! الحقيقة أن مصر قبل ذلك ــ قبل **سلامة** ــ لم تكن تعرف شكل النشيد المعاصر كأحد أنواع الإنشاد لقد أخذنا بالتدوين الأوربى للموسيقى (كتابة وقراءة الموسيقى على المدرج ذى الخمسة خطوط) والآلات الاوركسترالية كالفلوت والتشللو وآلات الفرق الراقصة من جيتارات وإيقاع وبيانو .. الخ ، كما انتقلت إلينا قوالب السامبا والرومبا وغيرهما ، بل نشأت لدينامدرسة سيمفونية بداية من ١٩٣٢ تأخذ بكافة القوالب الأوروبية الأوركسترالية (كونشرتو وأوبرا ورابسودية وافتتاحية ومتتالية وصونات .. الخ) ومنذ حوالى ١٩٤٠ ونحن نشاهد قيام وذوبان فرق عربية شابة تذيع أغانى الرقص الأوروبية من تويست تشاتشا وروك وغيرها ، وكأنها ألحانهم هم . وها هى أغانى اليوم المتدنية إلى القاع والتى تدعى مجازاً شبابية تلتقط هى الأخرى الإيقاعات الأوروبية الجاهزة والمبرمجة داخل صندوق الإيقاع الكهربائى المستورد ، ثم تقدمها ضمن أغانيها التجارية دون أن تميز بين ما لنا وما لأوروبا . فهل برأنا ساحة هؤلاء لنصب الاتهام على رأس أكبر رجال القرن العشرين من بعد **سيد درويش : محمد عبد الوهاب** ؟

الحقيقة أنه لا عيب فى استخدام ألحان غربية وإنما العيب أن يتم ذلك دون إضافة ودون احتياج حقيقى .

لنمسك بنموذج محدد من النماذج التى تشير إليها أصابع الاتهام كأغنية محمد عبد الوهاب « أحب عيشة الحرية » ونرى ما فيها من سيمفونية بيتهوفن الخامسة ــ أعنى النغمتين أو الدقتين التاليتين لجملة : « أحب عيشة الحرية » .. لاشك أننا سوف نرى أن شيئاً ما من طبيعة بيتهوفن الأوروبية الخاصة لا يميز المقطع اللحنى عامة .. والأغنية لا تتصف إلا بطابع عربى بارز تم حفره فى كل مقاطعها . هل هناك معنى سيمفونى أو درامى أو اوركسترالى فى تلك **الأغنية الليريكية الهادئة** ؟ ألا تذوب النغمتان فلا يظهر من الأغنية إلا الجسم الشرقى الصارخ ؟

لاشك أن التأثر الشديد بفن الغير ليس إلا ملمحا إيجابيا .. على الأخص عندما يشير هذا إلى سعة إدراك ومعرفة فنية بالتجارب الموسيقية البعيدة .

ونتذكر الآن من باب الإحاطة بالموضوع أو من باب الطرافة ربما كيف حاولت المؤسسات الفنية فى اليونسكو تنظيم الأمر وعقاب « اللصوص » فسنت قانونا لم يقدم

فى الواقع أو يؤخر . وفقط أثار السخرية ، نصه « إن الأخذ بلحن موسيقى يتعدى أربع موازير .. يعد سرقة إن كذا .. وكذا » وهو قانون يناقض نفسه فالأخذ بلحن أمر قانونى على ألا يتعدى الموازير الأربع ! (المازورة للموسيقى كالبحر للشعر ، وهى وحدة قياسية ، إيقاعية تنظيمية وتنقسم الألحان عامة إلى وحدات متساوية ومتكررة من الموازير) والغريب أن هناك ألحانا كاملة لا تتعدى ثلاث موازير أو ما زورتين ، وإن للموازير أطوالا مختلفة أشد الاختلاف زمنياً ، فبينما تستغرق إحداها ثانية واحدة تستغرق أخرى عشر ثوان ! .. وبذلك لم تتمكن اليونسكو من منع أو من إجازة .

ولا يعنى ذلك كله أننا ننفى تماماً إمكانية حدوث سرقة بمعناها الحرفى ، غير القانونى ، غير الأخلاقى . ولسنا مدافعين عن مؤلفين عملهم النقل الميكانيكى لألحان الغير . وإذا كان هناك من يقومون بالسرقة .. فإن واحدا من هؤلاء لم يكن ليطفو أبداً على صفحة الإبداع والتاريخ الموسيقى ، ولم تنتشر ولو مرة تلك الأعمال . فالسرقة الحقيقية عمل يتطابق ونشاط الهواة البسطاء والمرتجلين المغمورين والذين قد يضعون كلماتهم الخاصة على ألحان شهيرة أو شيئا من هذا القبيل . أعنى أن السارق لا يمكنه أن يصبح محمد عبد الوهاب ولا تصل أعماله إلى الذيوع أبداً . وكيف لنا أن نقر بأن عبد الوهاب وجه فنى مبدع بينما نعتقد فى نفس الوقت أنه ناقل عن الغير !

هل أخذ محمد عبد الوهاب لحنا دون إضافة ومعالجة ؟ هل تنقصه الشخصية الفنية المستقلة ؟ هل قدم لنا يوما إنتاجا فرنسيا أو ألمانيا — وهل شابت « الجندول » و« كليوباترا » ، أو « الكرنك » و« الخطايا » أو« أيها الراقدون » شائبة مع كونها أعظم القصائد العربية الملحنة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن السرقة بمعناها الحقيقى تعنى لاشك نقل أجزاء موسيقية مكتملة المعنى ، وضمها دون إضافة وتصرف . أما الأخذ بلحن من مؤلفات موسيقى آخر وضمه ليصبح حجر أساس أو خلية فى بناء موسيقى جديد فهو عمل إيجابى دال على المرونة والقدرة على الاستنباط والاستفادة من خبرات الغير . وبسبب من تلك القدرات اكتسب محمد عبد الوهاب تنوعه المعروف وإجادته كافة أنماط التأليف الموسيقى العربى من معزوفات وأناشيد وطقاطيق وقصائد .. إلخ .

إن استعارة لحن ما تتطلب إذابته داخل الأغنية فلا يعد مستقلا عن باقى أجزاء الأغنية أو غريباً عن السياق ، وهنا « مربط الفرس » .. فلو ظل اللحن غريباً سقطت حجة الاستعارة وظهر بوضوح طابع النقل الميكانيكى المتعسف لأعمال الغير .

إن ألحان محمد عبد الوهاب تنطق : أنه كان على اتصال دائم بأعمال الموسيقى الأوركسترالية الأوروبية ، إنه على معرفة بموسيقى **باخ وهايدن وموتسارت وبيتهوفن وسميتانا وجلينكا** من الكلاسيكيين الكبار ، **برامز وفاجنر ، شوبرت وشومان وثوبان وتشايكوفسكى ، دى فايا ومندلسون وسيبيليوس وديفورجاك** من الرومانتيكين العظام ، ومن القوميين **كورساكوف وخاتشاتوريان وبيلا بارثوك** .. إلخ وبصراحة .. إن تلك المعرفة البعيدة بالأمور شىء لم يتوفر كثيرا لأبناء المدرسة الليريكية ، مدرسة الأغنية العاطفية المصرية التى شغلت ثلاثة أرباع القرن العشرين وأعقبت مدرسة الإنشاد الدرامى المسرحى (**سيد درويش وزملاؤه**) .

ورغم أن مقالنا لا يحمل اسم « الدفاع عن **محمد عبد الوهاب** » فإننا نجد أنفسنا عند نقاش موضوع « السرقة » أمام ضرورة الدفاع تلك ، إذ تنصب معظم الإشارات والأسئلة حول فنه هو قبل غيره .

لقد عرف **محمد عبد الوهاب** الكثير من أمور الموسيقى وجاء إنتاجه مقارنة بغيره متنوعا ، وهو يشارك **السنباطى** فى القدرة على تلحين القصيد الطويل **وكمال الطويل** فى الأغنية السينمائية الخفيفة **ومحمود الشريف والطويل** فى النشيد الوطنى الخفيف السريع **والقصبجى** فى الديالوج السينمائى والأغنية الإستعراضية الناجحة .. إلخ والموسيقى فى حقيقة الأمر عمل روحى وذهنى كالأفكار ، ولها نفس الميل كالأفكار إلى أن تصبح ملكية عامة ، لا خاصة وعندما تَذيع وتنتشر الألحان فإن كل فرد ممن أحبوها يأخذ فى ترديدها بطريقته ، مضيفا إليها ومرتجلا ، وذلك ما يحدث مع ألحان **سيد درويش** التى تغنى فى الطريق أو على المسرح بطرق متنوعة دوماً .

إن الأغنية العربية مدينة - بكامل أنماطها - **لمحمد عبد الوهاب** ، دين الرواية العربية **لنجيب محفوظ** . وإذا كانت الأغنية هى قلب النشاط الموسيقى العربى فإن عبد الوهاب كان قلبها الذى دق طويلاً . فهل تهون نماذجنا الموسيقية الرفيعة ، تلك التى نعتد بها ونشير إليها بتباه ؟ ألا يبقى ما نمسك به ونخشى عليه من الإهانة ؟ لا أحسبنا قد سمحنا بتناول رموز الفن المصرى - وهى قليلة الآن - دون حذر ودون حساب ، لا أحسبنا قد سمحنا بذلك وانتهى الأمر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفاء محمد ابراهيم

أسئلة « علم الاستغراب »

عندما سرق بروميثيوس النار من الآلهة ، كان يريد أن يساعد الإنسان على مواجهة الطبيعة القاسية ، حيث لم يكن يملك - وهو الكائن الضعيف - شيئا أمام أهوالها . ولقد فعل بروميثيوس فعلته عن قصد وتدبير . وفى عصرنا كان صاحب « علم الاستغراب » أمام إنسان متعلم ، وطبيعة مطواعة ، ومع ذلك لم يحقق هذا الإنسان ذاته المبدعة ، إنيته الخاصة ، هويته . أى أنه إنسان لا يحيا فى عالم من صنعه ووفقا لتصوره ، فاعلا ، ومبدعا لكل جوانبه دون تبعية أو إحساس بالضعة والخوف . وها هنا أراد صاحب « علم الاستغراب » أن ينزع الحجب ويفك الأغلال والقيود التى ترسف فيها الأنا .

والأنا هى نحن (الذين غزانا الغرب أرضا وفكرا وذاتا) . والقيود قيدان : ذاتى خاص يتمثل فى التراث ، وغير ذاتى يتمثل فى الغرب . وبالنسبة لقيدنا الخاص ، قام الدكتور حسن حنفى صاحب « علم الاستغراب » بإعادة بناء التراث محللا وناقدا ، وبدأ ذلك بإصدار بيان « التراث والتجديد » ، ثم بإصدار « من العقيدة إلى الثورة » . أما بخصوص قيد الآخر (الغرب) فقد قدم لنا « مقدمة فى علم الاستغراب » ليكشف أمام أعيننا صورة الغرب الحقيقية .

فهو يدرك أن قوام الحياة العقلية مستويان : أحدهما محدد بتفصيلاته وخطوطه الظاهرة ؛ أى بوصفه منظورا ؛ والآخر - ولعله الجزء الأكبر - غامض غير محدد وغير منظور ، ولكنه قابل للاكتشاف الدائم ، من قبل من يحاول استعادة قوة العقل بالغوص الجسور فى داخل أنفسنا . ولذا فقد ركز على إظهار مصادر قوة الغرب المعلنة والخفية ، وأوضح كيف سرت فى الماضى أفكارنا نحن طاقة فاعلة فى بنيته هو ؛ ومن هنا فإنه ليس عبقرية متفردة أو نموذجاً بغير مثال .

وبذلك يدرك القارىء الواعى أبعاد أو سمات الكيان المغمور للغرب ، ومن

ثم يتهاوى أمام أعيننا زيف أدعاء الغرب بأنه مكتشف الحضارة وناقلها من الظلمة إلى النور ومن العدم إلى الوجود ، ويدرك القارىء أيضاً أن الغرب قد أشاع ذلك بعد أن استطاع أن يتجاوز حضارتنا علمياً وتكنولوجيا ، وخصوصاً إبان مدّه الاستعمارى ، ويشهد على ذلك حديث المستشرقين من أمثال **بلاثيوس وجولد تسيهر** عن التراث الشرقى حديثا اتسم بالاحترام والتوقير ، وكذلك **ماسينيون** عندما وقف أمام الجانب الروحى الصوفى من حيث كونه واقعة لم يتجاوزها الوعى الأوربى . وسوف يأتى وقت يعود فيه الغرب إلى الإعجاب بفاعلية إنيتنا الفكرية والحضارية ؛ وهذا موضوع آخر لا يزال لنا فيه نصيب من تجارب الخطأ والخطيئة ، وإن كان جانب من العودة إلى ذاتنا الإبداعية لن يتم إلا بالتحرر من الغرب كما يريد الدكتور **حسن حنفى** ، غير أن التحرر الحقيقى لن يتم – كما أعتقد – بمجرد أن أجعل الغرب موضوعا لى أو بأن أضعه بين قوسين ، أو أنفصل عنه بوعى وأقف خارجه ، فإن ذلك لن يحقق المواجهة الحقيقية لنا مع الغرب ، بل إنه لن يؤدى إلا إلى إضافة المزيد من الأوهام .

ولذا أرى أن البداية هى إعادة بناء بنيتنا الحضارية وتحديثها . ولكن قد يقول قائل إن هذا دور منطقى ؛ إذ إن تحديثنا سيكون استمداداً من الغرب ! وها هنا أقول إن التحديث ينبغى ألا يكون فحسب من الغرب ، لأن الغرب لن يعطينا الحديث . إنه لا يعطى إلا ما يكون قد تجاوزه بالفعل ، ولن يسمح لنا إلا بالتخلف عنه . إنه يعطينا الطائرة « إف ١٦ » بعد أن يكون قد امتلك هو « طائرة الشبح » . وكذلك يفعل بالنسبة للأفكار لأنها ترتبط بالبنية التكنولوجية التى ظهرت على أرضها ، فالأفكار ليست رؤوسا معلقة بلا جسد أو أذرع أو أرجل تشدها إلى الأرض لتفعل فعلها وتؤثر فى مسارات الحياة .

ومن هنا فإننا نرى أن علم الاستغراب لن تتضح فاعليته إلا بعد اكتمال الجبهة الأولى فى مشروع الدكتور **حسن حنفى** ، أى جبهة إعادة بناء التراث ، وتحررنا من كثير من المعوقات التراثية . ففعل التحرير الذى يبشر به أستاذنا الدكتور **حسن حنفى** ينبغى أن يكون ذا جناحين ؛ تحرير الذات من معوقاتها التراثية ؛ وتحريرها بنفس القدر من انبهارها بالحداثة الغربية ، لتنطلق مبدعة لذاتها ، فاعلة من جديد لرؤية خاصة متفردة . فالطبيعة قائمة أمامنا تنتظر من يكشفها فنا وفلسفة وعلما ، وفقا لرؤيتنا نحن وتصوراتنا واستشرافنا لمستقبل أكمل وأكثر ثراء ، مفيدين من معرفة دروس عثرات النظرة الجزئية للوعى الأوربى التى لم تنتج إلا أخطاء متواصلة نتجت عن حركة عقلية تراوحت بين الفكر المادى والروحى ، أو المثالى والتجريبى ، فتجسدت من خلالها فلسفة الصراع بوصفها آلية تحرك مشروعات الوعى الأوربى المختلفة ، وأدت من ثم إلى انهياره وتحلله . وهذا الانهيار يتجلى بلا شك فى انهيار كثير من القيم الروحية ؛ من حيث إن القيم هى المحور الذى تدور حوله الصلة بين الأنا وعملية تحقيق الحضارة . وقد دمرت الحضارة الغربية إنسانها وإنساننا ، وتحقق فيها قول **السيد المسيح** ، فلقد كسبت الحضارة الغربية العالم (التقدم التكنولوجى الهائل) وخسرت نفسها (أى انسانيتها وروحانيتها وتوازنها) .

ولعل هذا ما عبر عنه **بهاء طاهر** فى قصته « بالأمس حلمت بك » ، حين صور لنا أزمة الإنسان هناك فى الغرب ، وهنا فى الشرق . فهو هنا (فى الشرق) « ذات » تريد أن تتحقق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأن تتفتق عن كل إمكاناتها ولا أحد يسمعها أو يحتاجها ، فما هو جاهز ومستورد من أفكار ومناهج وأدوات وتكنولوجيا يحاصرها ويحل محلها . وهناك « ذات » وصل بها الترف المادى إلى الخواء الروحى والجدب النفسى . تقول آن ماوى بطلة القصة وممثلة الغرب : « يحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية ، وأن ينتصر الشر ؛ يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت . ولكن يحزننى أيضا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ، ومرضى فقراء لا يجدون دواء ، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر .

وأجابها « هو » بطل القصة وممثل الشرق عندما سألته ماذا يريد ، فقال لها : « ما أريده مستحيل . أن يكون العالم غير ما هو ، والناس غير ما هم . قلت لك ليس عندى أفكار ، ولكن عندى أحلام مستحيلة » .

فهل ما يريده أستاذنا الدكتور حسن حنفى حلم مستحيل ؟ إنه حقا يريد العالم على غير ما هو ، من خلال ذات متحررة ، وأنا منشئة مبدعة ، تطير بجناحيها فوق الأوهام ، والأوثان ، والأصنام التى تعبدها . ولذلك نجده قد ألبس أفكاره شاعرية الحالم ، كأنه يرى الأشياء فى جوهرها الحى ، قبل أن يشتتها الحس ويقيدها المنطق فى قوانين فكرية ، ومعادلات رياضية ، لأنه يؤمن بالبعد الجمالى للوجود كبعد معرفى وعملى فى آن واحد معا ، إذ إنه يعطى إمكانات أكثر للمعرفة ويحفز الناس إلى الفعل . فهو يفكر بالصور قبل أن تتحول إلى تصور ؛ لأن الصورة تثير الخيال حين تحرك أمامه عناصر الواقع الراكدة مؤلفة فيما بينها من جديد فى علاقات جديدة على نحو ابتكارى . وهذا نوع من التفكير يقع فى منطقة « الإبداع الخالص » ، الذى يبعدنا عن تحيزاتنا التقليدية لقوانين التفكير المألوفة التى تسعى دائما إلى التكييف مع أوضاع الواقع ، على أساس وهم بأن هناك فيما بين الأفكار والأشياء ارتباطا سببيا ثابتا

ولذا يعرض لنا صاحب « علم الاستغراب » أسلوبا خاصا من أساليب التفكير يتألف من سلاسل من الصور توحى كل واحدة منها بالأخرى وتستدعيها . ومن تراكم الصور كميا ، وإثارة شعورنا كيفيا ، نجرؤ على تعديل مواضع الأشياء وتغيير العلاقات فيما بينها : « فالغرب ليس الأستاذ ، ونحن لسنا التلامذة » . وتتحدد بسرعة أمامنا « صورة » ممكنة لتبديل الأماكن ، فنطمح إلى أن يستطيع التلميذ أن يلقى الدرس ، على حين ينصت الأستاذ ، بل لعله يُردِّدُ هامسا : « لم تخطر ببالى هذه الأفكار ! » . لقد أحكم أستاذنا الدكتور حسن حنفى رسم « فاعليات التجاوز » للتلميذ الذى كان يراد له أن يظل هو المتلقى على الدوام قائلا له : علينا أن نكتشف فلسفة جديدة للتاريخ ترد الاعتبار إلى الشرق وتُحجِّم الغرب ، أى تضعه فى حجمه الطبيعى فى تاريخ الإنسانية العام بأن يكون مجرد إحدى حلقاته وليس مُمثِّلا له . وقام - من ناحية أخرى - بتحديد ديناميات التغيير التى فى إمكانها أن تحدث النقلة الكيفية فى حركة التاريخ وهى ما أسماه مظاهر الأمل فى وعى العالم الثالث ؛ وهى عبارة عن مؤشرات عامة تقع ضمن مؤشرات كثيرة تدل على مسار الأنا الصاعد من جديد فى بداية مرحلة حضارية جديدة .

على أية حال فإن كتابة (علم الاستغراب) هى كتابة من ذلك النوع الإلهامى النبوئى ، الآتى من الداخل ، الذى تكمن وراءه أزمة حقيقية وانفعال صادق يكون له دائما تأثيره النظرى والعملى . ولذلك طغى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسلوب الحماسي والانفعالي والخطابي ، وتعددت مستويات الخطاب ما بين الدقة العملية ، الموجهة إلى طالب العلم والمتخصص الفلسفي ؛ والبساطة اللفظية إلى حد العمومية ، الموجهة إلى المواطن العادي ، بهدف أن يعتقل هذا الخطاب « الأنا » في كل مستوياتها ، خالقا بذلك روحا عامة تنقصنا ؛ هي روح التحرر والتوحد في الوقت نفسه ، فالتحرر يكون تحرراً من القيود ، والسلبية ، والتبعية ، والانبهار ، وكل ما هو نتاج التطابق الحضاري مع الغرب ؛ أما التوحد فيكون توحدا جدليا مع الذات على نحو جديد ، حيث تتحرر الذات من كل خوف وأي معوق ، وتنطلق ملكاتها وإمكاناتها باحثة في الطبيعة والإنسان والمجتمع عن نقطة بدء جديدة ، ولكنها في الوقت نفسه ليست صفرا أو عدما . والبدء الجديد يحتاج إلى أنا مبدعة تتمثل وتهضم وتغربل كل المعطيات المتاحة ، ثم تبدأ الحركة الجديدة في سبيل التجاوز . وما بين نقطة البدء الجديدة والتجاوز يكمن « الحلم » الممكن في ذلك التقابل الذى حدده الدكتور حسن حنفي بين « علم الاستغراب والأنا المبدعة » .

إننا يمكن ان نحقق ذلك بأن نرفع التناقض بين الحلم والواقع من خلال حلول عملية ، أهمها ربط أسبابنا ومد جسورنا بروادنا في الداخل والخارج ، الذين أصبحوا مصدرا لتعليم الغرب نفسه ، سواء في الفن ، أو في الفلسفة ، أو في العلم ، ليقدموا لنا المعرفة من خلال برامج منظمة ومنسقة ، لنتعلم من خلالهم ، حتى تزول رهبة الغرب ، ونكون مرة أخرى الذات المبدعة والموضوع المثير للإعجاب وللمعرفة .

ولكن هل تتحقق نبوءة علم الاستغراب في تغيير الأدوار ؟

إن الأمر يستدعي وقفة الذات المفكرة مع نفسها لتسائلها : هل هناك إمكانية لتحويل معطيات واقع الأنا إلى إبداع محرك لروح النهضة واعتلاء عرش الحضارة ؟ وما مقومات هذه الإمكانية ؟ وما خطواتها الإجرائية ؟ وما الكيفية التي بها تبنى تلك الذات نسقها الخاص التصوري – القيمي ؟ ذلك لأن هذا النسق هو « جنين » حضارتها المقبلة ، وإطارها المرجعي بعد أن تفك أغلال المُعوّق من التراث وتكسر قيود الغرب . ويبقى بعد ذلك الخوف من أن تظل الأنا معلقة بين السماء والأرض ، إذا ما توقفت عند مجرد الحديث عن تناقض تبسيطي بين الأنا والآخر ، دون أن تقوم بكشف مستويات هذا التناقض ومجابهته على كل المستويات .

ولعلنا أخيرا نقول إنه إذا كان أستاذنا الدكتور حسن حنفي في كتابه « مقدمة في علم الاستغراب » قد قام بتحريض الأنا وحثها وتشجيعها على مواجهة الآخر ووضعه في حجمه الحقيقي بوصفه موضوعا للدراسة والبحث ، وكائنا له بداية وذروة ونهاية ، بل بوصفه كذلك كائنا على وشك الرحيل برغم إبداعاته المتعددة في العلوم الإنسانية والطبيعية والبيولوجية والتكنولوجية – أقول إنه بهذا الحث والتحريض كان أقرب إلى الشاعر أو الحالم الذى يدعم « إيديولوجيا الأنا القادم » . ولذا فإننا نأمل – وهو بصدد إنتاج الجبهة الثالثة لمشروعه الحضاري : « موقفنا من الواقع أو نظرية التفسير » – أن يقدم تصورات عن الواقع يمكننا أن نتلقاها بوصفها تفسيرات علمية دقيقة تقودنا إلى خلق واقع جديد يتجاوز واقعنا الحالي المقيد والمحدد برؤى سالفة وقيود وافدة تخنق زماننا ومكاننا وانطلاقة خيالنا .

جمال القصاص

سليمـان فياض
ووجـوه من الذاكرة

■ فى كتابه الجديد « المثقفون - وجوه من الذاكرة » يمزج سليمان فياض بين طرف من فن القص ، وطرف من فن « البورتريه »، كاشفاً النقاب عن وجوه وأنماط من المثقفين والأدباء ، لعبوا أدواراً متعددة فى حياتنا الثقافية ، ولبسوا أقنعة تقمصتهم وتقمصوها فى مراحل تاريخية واجتماعية وسياسية محددة . بل منهم من لا يزال يلعب الأدوار نفسها ، لكن بأقنعة ورؤى أخرى .

فى الكتاب يتوازى الخاص والعام . هموم الكاتب وسيرته الشخصية ، طموحاته وأحلامه ورؤاه ، وهموم الواقع الثقافى العام . تتقاطع كلها وتتشابك مكونة حالة من المفارقة الشفيفة ، والفانتازيا الموجعة .. أقنعة وشخوص مريضة تتصارع من أجل مصالحها الخاصة الضيقة دونما امتلاء روحى وفكرى ، تؤلِّب وتحيك الوشايات من أجل أن تحظى برضا شخص ما ، كل مؤهلاته انه رجل دولة ، وذو نفوذ سياسى .

مشهد محمد مندور « العبقرى المقهور » ، المطارد فى عمله وكلمته ولقمة عيشه الشريفة . وهذا الحوار العارض الفاجع والدال مع الراقصة « س » بمبنى الإذاعة فى أواخر الخمسينيات ، وهى تضحك وتجلجل واضعة ساقاً على ساق :

« ـــ أحسب لى يادكتور مندور آخذ فى النصف ساعة مائة وخمسين جنيها ، وارقص اربعة انصاف ساعة فى الليلة ، حتى فى ليالى الجمع .

ـــ كم تظننى اكسب فى الشهر ، هذا طبعاً ، عدا الأفلام والأفراح والليالى الملاح » .

ويصمت مندور ، بينما أصابعه تتحرك فى عملية عدٍّ وإحصاء مضطربة ، وكفاه تتراوحان بالزائد مرة ، وبالناقص مرة أخرى . ثم يرفع رأسه قائلاً للراقصة ، ويزهو منكسر :

« ـــ وأنا ضيعت عمرى مع الورق والقلم .. يا ، ويوسعى الجلوس على صف من كتبى يا ... » .

وفى زاوية المشهد يقبع الكاتب

الشاب ، يرقب ويتأمل حكمة الزمان ، ومنطقه المعوج ، وقانون الواقع المتوحش الهش . إنها ذاكرة حية مستوفزة ، متفجرة ومقتحمة لا تسترجع ما حدث من جراب الماضى ، كمجرد وقائع وأحداث مجردة ، وإنما كحياة طافرة وحارة ، لم تزل تتنفس أشواقها وعذاباتها فينا .

هكذا يستعيد « سليمان فياض » هذه المرافىء والمحطات التى توقف بها كثيراً ، والتى عبرها سريعا ، والتى أحياناً لم يلحق فيها بأى قطار .

فهى إذن ليست مجرد ذكريات تتساقط من غربال التاريخ والأيام ، وإنما هى تجربة كاتب معجونة بدمه ولحمه . تجربة تعرى حقبة من أهم حقبنا الثقافية ، حقبة الخمسينيات ، التى كانت فيها السلطة الثقافية ، فى موازاة وتوازن شديدى التعقيد واللبس مع السلطة السياسية ، بكل أبواقها وشعاراتها التى أفضت بنا إلى الصمم والخواء . هذه السلطة التى استطاعت بدهاء شديد أن تفرز « المع والضد » ، وفق مصالحها وأهوائها ، وفى النهاية تضع الاثنين – إن لم يكن الجميع – فى سلة واحدة .

يتعامل سليمان فياض مع شخوصه ويرسمها برشاقة وسلاسة ، من بعدين أساسيين ، لا انفصال بينهما ، فهو يتوجه إليها من داخلها وخارجها فى الوقت نفسه . أحيانا يعرى الداخل بمعطيات الخارج ، وأحياناً يحدث العكس . فهو إذن راو محايد يتحرك تجاه الوقائع والأحداث والشخوص والذكريات بحس المراقب . الأمر الذى يعطى فسحةً للتأمل وإعادة النظر وترتيب الأشياء ، وفى الوقت نفسه يخلق مسافة مشحونة بالقلق والتوتر ، متقدةً بالسخرية المرة ، والمفارقة اللاذعة.فسحة تؤكد طفولة الدهشة والمشاهدة ، وفى الوقت نفسه تفتح المشهد على خصوصية الراوى نفسه ، وتؤكد سعيه الدءوب على صونها من العبث والهباء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين يحدثنا « سليمان فياض » عن « عجل جسد له خوار » . لا يتوجه إلى الشخصية المقصودة مباشرة ، وإنما يستعرض مشاهد من تاريخها عن طريق وسائط سردية يضفى عليها ملمساً قناعياً شفيفاً . فيعرج – مثلاً – إلى طفولة الشخصية والبيئة الاجتماعية التى نشأت فيها ، وأهم المواقف التى صادفتها . ليتنامى السرد ، ويصل إلى ما يشبه « الذروة الدرامية » محققاً بذلك عنصر التشويق فى تتبع مسارات وتحولات الشخصية « المرموزة » نفسها ، وتاركاً باب التأويل والإيحاء مفتوحاً أمام القارىء ، ليكمل المسافة القائمة بين الرمز ومرموزه أو يصل الخيوط ببعضها بعضاً ، أو يخلق القارىء نفسه خيوطاً أخرى يوصلها بالخيوط الرئيسية التى سردها الراوى للشخصيةً نفسها ..

« جاءت سيرة مخفى الذكر » العجل الجسد ذو الخوار » . فقال الشاعر الكبير الراحل :

— هذا الغبى . كيف صار ذا حول وصول فى مصر المضحكات المبكيات .

سألته : الغبى.إنه أصدق وصف . أتعرفه ؟! قال الشاعر الراحل : نعم . كنا نجتمع فى بيت أبيه . كان أبوه يقيم صالوناً أدبياً أسبوعياً لنا . وكنا صفوة من شباب الشعراء والناشرين ، غايتنا شرب العدس بالمرق ، وقول الشعر بلا حياء أو ملق ، والمنادمة السامرة إلى أن يؤذن ديك الصباح . وكان هذا الغبى ، مثل عجل ذهبى ، يجلس عند الباب مفتوح الفم ، يتهته ، والقول يتزاحم فى سقف فمه ، كأنه يلوك

طعامه لا يمضغ ، ولا يبلع ، ولا يلفظ » .

إنها صور لا تحفل بتعرية الشخصية ووضعها بين قوس السؤال والدهشة فحسب ، وإنما تستجلي ما يكمن وراءها من مغزى خاص وعام في حومة صراع ثقافي تُغيَّب فيه الأسئلة الحية الحقيقية ، وتطفو على السطح الأسئلة الساذجة المكرورة ، والمتخلفة ، ذات الإجابات المكتملة النهائية ، والحقائق الواضحة والمحددة سلفاً .

ويأتي هذا في سياق لغة بسيطة متفه بالمواجع ، والأسى . لغة أشبه بالقص الساذج العفوي . أشبه بالطفل الذي يحاول فك الحروف ، واستكناه ما بين الأسطر والفراغات للمرة الأولى . وهي لغة لا تضفي رتوشاً زائدة على الشخصية ، وإنما تحدد ملامحها ، بما لها وما عليها .. لا تسخر منها ، بشكل مجاني فج ، وإنما تهدم لتبني ، وتقطّر من ركام الأنقاض عالماً أثيراً ، لما تزل تحلم به وتحن اله .

ومن المؤكد أنه ليس عالم « غ . ش » الزائف المرابي ، وليس عالم « عجل جسد له خوار » المضحك الباكي .. كما أنه ليس عالم « ى . ١ » الأجوف السفيه .. إنما هو عالم سيد قطب ، والمعداوي ، ومندور،ونجيب محفوظ ، ويحيى حقي .. هؤلاء البشر الجميلين ، الذين يعطوننا - كل يوم - القدرة على أن نبتسم .

إصدارات جديدة :

● صدر عن دار (شرقيات) بالقاهرة ديوان جديد للشاعر **محمد عفيفي مطر** بعنوان : **«فاصلة إيقاعات النمل»** ويضم هذا الديوان حصاد تجربة الشاعر الأخيرة في العام الماضي (١٩٩٢) ، الذي كتب فيه مجموعة قصائد جديدة ونشرها في مجلة (أدب ونقد) وغيرها من الدوريات الأدبية .

يقع الديوان في ست وتسعين صفحة من القطع الصغير ، وقد أشرف على إخراجه الفنان **اللباد** .

● **«أحد عشر كوكبا»** هو عنوان الديوان الجديد الذي صدر منذ شهور للشاعر **محمود درويش** عن دار (الجديد) ببيروت ، ويضم الديوان قصائد الشاعر التي نشر بعضها أخيرا في مجلة **(الكرمل)** وجريدة (الحياة) وغيرهما من الدوريات والصحف ، مثل قصيدة (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض) ، وقصيدة (على حجر كنعاني في البحر الميت) وقصيدة (شتاء ريتا الطويل) وغيرها من القصائد .

يقع الديوان في مائة واثنتين من الصفحات ، في قطع متميز خصصته الدار لدواوين الشعر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : فرانسواز بيرجيس
مراجعة : محمود قاسم

تناقضات المجتمع الأمريكى

لم يكن الالتفاف العالمى ، نحو وكالات الأنباء العالمية ، طيلة ساعات الثالث من نوفمبر الماضى بالأمر الغريب فى متابعة انتخابات الرئاسة الأمريكية ، ودخلت أسماء أشخاص مثل **بوش وكلينتون وكيلارى** وغيرها البيوت المصرية المصابة بالزلزال مثلما دخلت كافة البيوت فى كافة أنحاء العالم ..

ولم يكن هذا من قبيل الترف . فلاشك أن ما يحدث هناك ، على الطرف الآخر من المحيط الأطلنطى يؤثر على القرارات العالمية ، أو المحلية شاء المرء أم أبى ، فى ظل النظم العالمية الجديدة .

وقد تنبهت إلى هذا مؤسسة ثقافية فرنسية . تسمى **أوترومان** تخصصت دائما فى إصدار كتب دورية حول وجه العالم . فأصدرت من قبل كتبا عن القاهرة ، والصحراء ، والقرن الأفريقى ، والقدس ، والعديد من المدن والدول فى أنحاء العالم . ففى فبراير الماضى أصدرت كتابا ضخما يحمل عنوان « أمريكا : الحلم الجريح » هو عبارة عن مجموعة من الكتابات لأبرز المفكرين المعاصرين الذين يهتمون بالمجتمع الأمريكى وتكوينه السوسيولوجى والسياسى والثقافى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن مقدمة هذا الكتاب بدت خطة العمل التى تركز على دراسة التحولات والتغييرات التى شهدتها الولايات المتحدة فى الربع قرن الأخير . بالإضافة إلى قراءة سنوات القرن الواحد والعشرين . وذلك فى مجتمع نسبة المتغيرات فيه أكثر اتساعا وعرضها أكبر من الثوابت .

فإذا كانت الديمقراطية الأمريكية قد بهرت العالم قبل قرن ونصف من الزمان . فإن شكل المجتمع قد تغير مع نهاية القرن العشرين . فالبطالة قد أظهرت طبقات جديدة من البروليتاريا تعرف باسم ما « تحت الطبقة العاملة » . وإذا كان الاتحاد السوفيتى هو الخصم القديم للبلاد ، فإن اليابان هو عدو المستقبل . أى أن هناك دائما من يقف على الطرف الآخر للولايات المتحدة .. وهناك دائما احتمالات مواجهة متعددة الأشكال .

فى الجزء الأول من الدراسات الرئيسية الثلاث التى قدمها الكتاب . وتحت عنوان « بورتريه » ، كتبت المحررة المشرفة على الكتاب **فرانسواز بيرجيس** ، وهى متخصصة فى شئون الولايات المتحدة قائلة : إن أمريكا تحب أن تذكر دائما بأنها « الأمة الأولى الجديدة » . أو أول بلد يكون من لا شىء . دون أن يسكنه بشر لهم تاريخ مشترك . ومع

ا فإن هذه الأرض التى التقوا فيها أعطتهم هويتهم .

وقد أكد المؤرخ **ريتشارد** **وفتشات** أن أمريكا بلد دولوجية . ومع هذا فإن هناك وذجا أمريكيا يتعلمه الناس فى ارس والحياة .

ثة تريليون .. من الديون

لكن ، كان هناك حلم أمريكى ه أنك « إذا عملت بجدية فسوف . فللناس دائما نفس فرص بصول ، والفشل من نصيب سالى . ولكل شخص حقه كاناته فى أن يمارس ما يريده من ياة . وأن ينجح حسب طاقاته قال الباحث **ليتموفيف** فإن على ء « أن يكون نفسه » . والحلم ممزوج بالعمل فى المقام الأول .

كن هذا الحلم يبدو ناقصا . ففى يات المتحدة ثلاثة وعشرون نا من الفقراء ، يعيشون فى ى متدن من الفقر لدرجة يطلق سكان نيويورك منهم بأنهم تا الهدسون » وهو اسم له . فكلكتا من أفقر مدن العالم . **الهدسون** هنا هو اسم المنطقة تحيط بنيويورك ولاشك أن هذا يؤكد أن الحلم لم يتحقق كاملا . فهو أساسا حلم جريح .

وتقول **فرانسواز بيرجيس** إن بلدا مثل الولايات المتحدة قد أصبح دستور الأشخاص فيه هو العنف ، والمسدس . وهناك يتم تقديس الأشخاص .. ويعطى القانون الحق للناس أن يحوزوا أسلحة نارية . وهو حق مورث من زمن غزو الغرب فى القرون الماضية . ولذا فإن الناس هناك لا يحترمون القانون بنفس الدرجة المطلوبة .

وقد راحت الكاتبة تعدد أشكال العنف ، فمنه ماهو قائم على أساس العنصر ، أو الجريمة ، أو الجنس . وفى السنوات الأخيرة نظر الناس إلى الحرب ضد صدام حسين وضد تجار المخدرات والجنس كأنها إحدى المواجهات المتوارثة عن معارك الوسترن . ولذا فإن عدد قطع الأسلحة المعروضة الآن فى محلات بيع الأسلحة قد وصل إلى مائتى مليون قطعة . ولعل هذا يفسر الهوس الذى استبد بالناس فى أثناء حرب الخليج .

وعن بعض مظاهر المجتمع فى فجر القرن الواحد والعشرين تقول الكاتبة : لأن الفردية هى حجر الأساس فى النظام الأمريكى ، فإن الرجل الأبيض قد حقق من النجاحات مالم يحققه الأسود لأنه هو الذى صنع له القانون . وقد خلق هذا ما يسمى بقانون الأغلبية . وفى مجتمع له مثل هذه التركيبة لابد أن تحدث مواجهات . وكثيرا ما يسعى نظام الفردية إلى خنق النظام السياسى حين يتعارض معه . فكل مواطن يحترم حقوقه الدستورية . ولكن هذا النظام قد جعل ديون الولايات المتحدة تصل إلى ٣٠ تريليون دولار عام ١٩٩٠ . وقلت ميزانية البلاد فى خلال عشر سنوات إلى النصف .

الإجهاض أولا

وحول العلاقة بين النظام والحقيقة فيمايتعلق بالديمقراطية تقول الكاتبة إن الديمقراطية تعنى الحقوق السياسية . لكن فى هذا النظام هناك ما يسمى بطغيان الأغلبية . ولاشك أن هذا يقتل مبدأ الفردية التى تقوم عليه البلاد . مما يكشف أن أمريكا هى بلاد المتناقضات.ولاشك أن هذا يهدم نظرية الديمقراطية من أساسها .

وفى هذا النظام الديمقراطى فإن المشاهير دائما يبدون كأنهم « منتج » إعلامى . وخاصة رؤساء الدولة مثل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ريجان وبوش واخيرا كلينتون .

وعلى سبيل المثال . فإن وسائل الإعلام المتعددة راحت تفسد صورة المرشح السابق دوكاكيس . فصوّرته على أنه الرجل الذى سيجعل المرأة الأمريكية البيضاء فى خطر . كما صورته كمهرج . مما جعل بوش يحصل على نسبة نجاح عالية .

وقد أشارت الكاتبة إلى ما يسمى بالنظام الانتخابى الأولى ، الذى يتم فيه انتخاب المرشحين للرئاسة قبل تصفيتهم بأنه ليس من الديمقراطية الحقة فى شىء .

وقد خصصت الكاتبة فصلا كاملا من الجزء الأول من الكتاب الذى حررته عن كيف واجهت أمريكا مشاكلها مثل التعليم ومشكلة الفقر . والمشكلات الاجتماعية . ثم ظهور المشكلات الجديدة ومنها على سبيل المثال مرض نقص المناعة « الإيدز » فى السنوات الأخيرة . فلاشك أن هذا يعكس ما يواجهه المجتمع من مشكلات الشذوذ . وأن الصحة شىء غال على المرء . كما أن تكلفة العلاج ايضا عالية . ثم تناولت جذور مشكلة العنصر . فليس الحوار فقط صعب بين البيض والزنوج . بل ايضا بين أبناء الجنسيات الأخرى مثل الصينيين واليابانيين .

وفى حديثها عن تصاعد الحركة النسوية ، الفيمينية ، تؤكد الكاتبة أن الأمريكيين قد تنبهوا إلى أهمية كتاب سيمون دى بوفوار : « الجنس الثانى » قبل الفرنسيين انفسهم . ولاشك أن هذا يعكس إيقاع الحياة اليومية . فالنساء الأمريكيات طالبن فيما سبق بحق الانتخاب وبالمساواة فى الأجور ثم رحن يطالبن بحق الإجهاض . فالبلاد تشهد أكثر من مليون ونصف حالة إجهاض سنويا . وتبلغ نسبة النساء البيضاوات ٧٠ ٪ وأغلبهن من الطبقات العليا فى المجتمع وقد نجحت بيتى فيردان فى خلق حركة نسوية بكافة أوجهها الثقافية والإنسانية . فجعلت المرأة فى الثمانينيات تؤمن أن كل شىء فى إمكانها أن تفعله .

الاتجاه نحو اليسار

فى الجزء الثانى من كتابها « أمريكا : الحلم الجريح » تحدثت الكاتبة الفرنسية فرانسواز بيرجيس عما أسمته بـ « نظرات » . ومن أبرز هذه النظرات كانت : « المستعرضات » بين المشكلات القديمة والقيم الجديدة . فهناك دائما مجتمع يحمل فى داخله تناقضه . من هذه التناقضات مسألة السكان . ففى البداية كانت البلاد فى حاجة إلى المزيد من المهاجرين . ثم جاء الناس كى يصنعوا ثقافات خليطة ومزيجية . وحتى الآن فإن المجتمع لم يثبت . فرغم أنه كاد أن يتشكل إلا أنه حتى الآن لا يزال المهاجرون يذهبون إلى هناك ، خاصة من أمريكا اللاتينية .

وقد ساعدت حركات الهجرة على إيجاد الكثير من المشاكل ، خاصة بالنسبة للأطفال ، مثل الإتجار فى المخدرات ، والإسكان . وقد غير هذا من عادات الناس . وأوجد ما يسمى بغياب العادات العامة . فالأمريكيون يعيشون نسقهم الاجتماعية بطرق مختلفة . وهم يرون الآخرين ليسوا كمواطنين ولكن كـ « جيران طيبين » .

وتقول الكاتبة إن الأمريكيين يغيرون من منحاهم السياسى كل ثلاثين عاما ولعل هذا نابع من أن أغلبهم لا يبقى على نفس المستوى الاقتصادى والاجتماعى .

وتحت عنوان : « الطبقة العاملة » ، اليسار والشعبية جاء فى الكتاب أنه فى عام ١٩٨٨ وبمناسبة ترشيح دوكاكيس من الحزب

الديمقراطى فى انتخابات الرئاسة ظهرت ألفاظ مثل « الطبقة العاملة » و« اليسار » وهى نفس الألفاظ التى ظهرت مؤخرا قبل نجاح كلينتون ، وبعد فوزه فى الانتخابات فقد تحدث **دوكاكيس** عن الطبقة العاملة . وتساءل عن حقوقهم .

ويرى الكاتب ان **دوكاكيس** كاد أن ينجح لكن تم « إسقاطه » . ولم تكن هذه سياسته بل هى سياسة الحزب منذ أن انتصر **ريتشارد نيكسون** عام ١٩٦٨ ، والذى تكلم عن العمال البيض وخاصة أعضاء النقابات .

وتبدو حركة العمال فى الولايات المتحدة ضخمة للغاية ، خاصة بعد أن انضمت إليها النساء فى عام ١٩٦٨ . وظهرت فى الولايات المتحدة حركات عديدة تدافع عن حقوق العمال ، وعن مصالحهم . ولعل ذلك دفع بزعماء الحزب الديمقراطى عام ١٩٩١ إلى عقد اتفاق حول حق المسنين فى الرعاية الصحية . وأيضا زيادة الضرائب على المنتجات التى يخجل منها المرء مثل الكحول . والسجائر . وغيرها ..

لا .. لسنا مثلهم

خصصت **فرانسواز بيرجيس** فصلا ضخما من كتابها عن السود والأقليات الأخرى . قالت فيه إنه فى عام ١٧٨٧ كان هناك قرابة ٧٠٠ ألف عبد فى الولايات المتحدة . وفيما بعد رفع السود شعار « نحن الشعب » .. واستطاعوا أن يثبتوا حقوقهم فى الدستور . ولكن فى عام ١٩٨٩ أصدرت المحكمة العليا قانونا باعتبار أن « التمييز العنصرى » أمرا غير مشروع . وقد ساعد هذا على تغيير اقتصادى وسياسى وفكرى بدأت تشهده البلاد فى العلاقات العنصرية ولكن الكاتب سير . **ج جاليمى** يرى أن هناك عدم مساواة بين البيض والسود ، مهما كانت هناك قوانين صادرة .

فالقاضى الأبيض لاينسى قط أنه أبيض . وقد اتضح هذا فى القضية الشهيرة التى حدثت منذ عدة أشهر ، وأسفرت عن أحداث عنف شديدة فى لوس انجلوس .

وقد عملت مثل هذه الظروف على أن يقوم السيد بإعداد **الجيتو** الخاص بهم . والمعزل الذى يعيشون فيه . وهذه المعازل تعطى الزنوج قوة لن فى داخلها فقط . أما خارجها فإن الزنوج يعانون من عدم المساواة مع البيض مهما رفعت شعارات المساواة . وفى الحديث الذى أجرته **فرانسواز بيرجيس** مع الكاتب الزنجى **دافيدر ايزمان** يقول إن الزنوج يعيشون الآن فيما يسمى بـ« صدقة التطرف » . فى المدارس تبدو المواجهة شديدة بين البيض والسود . فهناك تباين واضح فى الثراء بين البيض والزنوج . وكثيرا ما تسمع أحد الأطفال يردد من التلاميذ : « لسنا مثلهم » .

ورغم أن الكاتب يعترف أن بعض الزنوج قد وصلوا إلى درجات وظيفية عليا فى المجتمع مثل **كولين باول** . وأن من بين السّود من هم لا معين فى مجال العلوم والرياضيات إلا ان هناك تمييزا عنصريا ما . ورغم أن الاختلاط موجود بشكل ملحوظ فى الجامعات مثلما يحدث فى جامعة هارفارد . إلا أن الزنوج يميلون إلى الالتحاق بكليات بعينها ومعاهد دون أخرى .

حتى الثقافة ... !!

وفى آخر كتابها ترجمت **فرانسواز بيرجيس** مقالا كتبه **فرانك يونيلا** عن الأقليات الأخرى . فهناك الآن قرابة ٢٠ مليون شخص قادم من أمريكا اللاتينية وقد تضخمت نسبة هؤلاء اللاتينيين بشكل واضح فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقد الماضى . وساعدت مثل هذه الهجرات على ارتفاع نسبة البطالة .

حيث بلغ عدد العاطلين عن العمل حوالى عشرين مليون فرد . يمثلون عددهم أسرات . وقد ساعد وجودهم على زيادة المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ، ومواجهة العناصر فهؤلاء يمكنهم العمل بأجور أقل . ويعيشون لسنوات طويلة كمهاجرين . وعليهم الانتظار طويلا

قبل أن يصبحوا أمريكيين

تلك كانت مطالعة فى كتاب بالغ الأهمية . ومن المهم أن نقر أن متابعة مثل هذه الكتب فى مثل هذه السطور يضر كثيرا بقيمة الكتاب . ولكننا حاولنا قدر الإمكان أن نقدم خلاصته ، وعصارته ، والغريب أنه رغم ضخامة الكتاب وأهميته ، إلا أنه أهمل تماما المسألة الثقافية الأمريكية ، سواء ثقافة البيض ، أو الأقليات ، فهذا المجتمع الذى له مثل هذه السمات الاقتصادية والاجتماعية . ترى ما هى ملامح ثقافته . وما أبعادها . لم يحاول الكتاب أن يقترب قط من مثل هذه المسألة . ولذا بدا مفتقدا للروح الحقيقية . لأنه من الصعب على المرء أن يفهم شعبا من خلال تاريخه وواقعه السياسى والاقتصادى دون أن تكون لديه معرفة بثقافته وفكره الإنسانى .

أحمد مرسى

من الذى يخشى ميكى ماوس ؟

لاشك أن هذا العقد الأسود العقد الأخير من القرن العشرين ، سيعرّفه التاريخ بعقد « التطهير العرْقى » ، بكل إسقاطات وتداعيات هذين اللفظين ، بما فيها قتل الأبرياء ، ومعسكرات الاعتقال ، واغتصاب العذارى والأمهات وبقر بطونهن ، إما بالحراب أو الدنس ، ومحاولة محو أوطان وأجناس بعينها من على وجه الأرض ، فى الوقت الذى تعلو فيه أصوات حماة البيئة فى الدفاع عن وجود بومة تسكن غابات شمال الولايات المتحدة أو تماسيح مستنقعات فلوريدا الاستوائية وغيرها من طيور وحيوانات وأشجار غابات الأمازون ومختلف البيئات الطبيعية الأخرى فى أنحاء العالم

وأيضا فى الوقت الذى يتعامل فيه العالم الصناعى ، أو المتقدم ، أوالغنى ، وكلها صفات تطلق على الغرب ، بما فيه الولايات المتحدة القوة العظمى المتبقية الوحيدة ، ببلادة مع جريمة العصر . التطهير العرقى فى البوسنة والهرسك . يشحذ هذا العالم حساسيته المبرمجة لا ليواجه عدواناً على الإنسانية ، أو خطراً يهدد سلامة أراضيه ، بل ليواجه رمزاً للثقافة الشعبية لبلد حليف ، ميكى ماوس ، كما تجلى فى ردود أفعال أصحاب الياقات البيضاء الفرنسين ، لافتتاح ديزنى لاند ، فى مارن ـ لا فاليه ، شرقى باريس .

والقضية التى يثيرها احتلال ميكى ماوس ، أو ديزنى لاند ، لأرض فرنسية كما فسر المثقفون الفرنسيون وجود مدينة ملاهى أمريكية فى بلدهم ، لها علاقة جذرية بقضية التعصب الثقافى والعرقى الذى يمكن ، مع تغير الظروف الموضوعية ، أن يخلع قناعه الحضارى الزائف،ويكشف عن حقيقته الهمجية ـ والدموية ـ التى تعربد الآن فى البوسنة والهرسك .

ولا جدال فى أن مثل يوغوسلافيا السابقة يمثل حالة لها خصوصيتها التاريخية ، وأبعادها الثقافية والسياسية والاجتماعية التى تشكل

هذه الخصوصية ، ومن ثم لا يمكن القول بأن التعصب الثقافى يمكن أن يؤدى تلقائيًا إلى مذبحة دموية داخل حدود وطن واحد أو بين أوطان مختلفة على نحو ما يجرى فى يوغوسلافيا السابقة . وإن كان الاحتمال على مستوى الوطن الواحد قائما . وليس أسهل ، للتدليل على ذلك ، من مجرد الإشارة إلى الجمهوريات السوفيتية السابقة ، ومن بينها الاتحاد الروسى نفسه .

ويمكن تصور الفزع الذى أحدثه ظهور ميكى ماوس على مشارف باريس عندما نقرأ أن مارجريت دورا ، إحدى العبقريات الفرنسية كما يصفها جان فرانسوا ريڤيل ، شبهت حدث افتتاح ديزنى لاند بكارثة شرنوبيل « ثقافية » .

وفى محور خصصه أحد أعداد مجلة « فريدوم ريفيو » «للصفوة الثقافية وميكى ماوس » ، « واللياقة السياسية » ، تساءل المحرر : هل هناك « طبقة حاكمة فى المجتمعات الديمقراطية تستخدم الثقافة ، بما فيها المنهج التعليمى ومنتجات التجربة الفنية والثقافية ، لتفرض وجهة نظرها عن العالم ؟ » وأضاف يقول : « يُخشى أن تكون هناك أعداد كبيرة من الأفراد الذين يشعرون بذلك يتولون المدارس وإدارات المتاحف والمؤسسات الأساسية الأخرى ذات النفوذ الثقافى ، ومن بينها الوكالات التى تمولها الحكومة ، وهل هذا فى صالح المجتمع ، وهل سيكون له تأثير صحى على الثقافة الجماهيرية ، على حساب ما درج على تسميته الثقافة الرفيعة ؟ » .

وقد شارك فى الرد على هذه الأسئلة عدد من المفكرين والكتاب من بينهم الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ريڤيل ، والبروفسور تود جيتلين ، أحد الراديكاليين فى الستينيات ، والبروفسور ريتشارد جامبينو .

وسأركز فى هذا الموضوع على رد ريڤيل على المثقفين الفرنسيين الذين احتجوا على غزو ميكى ماوس ، لا لأبين سعة أفق وسماحة المفكر الفرنسى الذى حاول أن يقلب المائدة على الثقافة الشعبية الأمريكية التى لا ينكر إلا مختل تغلغلها فى شتى مجتمعات العالم ، كبيرها وصغيرها ، وغنيها وفقيرها ، بما فيها بطبيعة الحال المجتمعات الأوروبية نفسها التى حاول أن يقدم الدليل على حصانتها ضد ما أسماه غزو ميكى ماوس ويتهم ريڤيل الفرنسيين والأوروبيين ، بصورة عامة ، الذين يرون فى وصول ميكى ماوس تهديداً لثقافتهم إما بعدم الاتساق أو الجهل ، لأن عدداً كبيراً من أصدقائه - ميكى ماوس - والكثير من القصص التى ألهمت مبدعه ، والت ديزنى ، تنتمى لتراث أوروبا الثقافى . إن « سنو وايت والأقزام السبعة » ، و « الجمال النائم » ، و « بينوكيو » لكارلو كولودى ، وموسيقى « فانتازيا » ، وسفينة القرصان فى « جزيرة الكنز » ، هى أمثلة لدين أمريكا - وسداده - لأوروبا .

ويعتقد المفكر أن أولئك الذين يهتمون اهتماماً أصيلاً بحيوية الثقافات ، ينبغى أن يستهويهم تاريخ الحكايات الشعبية التى تحولت من أعماق تقاليد الشفهية للريفيين الأوربيين إلى أدب فى تجميعات « بيرول » و « جريم » وآخرين ، يقرأ بصوت مرتفع للأطفال على مدى قرون ، وأفلام كارتون ، يُرسلها فنان من كاليفورنيا ، إلى شتى أنحاء العالم ، وهى تتحول الآن فى مدينة ملاه . ويتساءل .. أى لغو حمائى يمكن أن يجعلنا ننقلب ضد جذورنا ؟ وهل هناك أسبانى غبى إلى حد أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشكو أن العبقرية الكاستيلية ينشرها « كورنيل » فى مسرحية «او موليير فى « دون جوان » او ليساج فى « جيل بلاس » . وهى جميعاً أعمال أدبية وليست تسلية جماهيرية . ولكن الحكايات الشعبية التى ترجع إلى العصور الوسطى التى تستمد منها ديزنى لاند قدراً كبيراً من مادتها ، كانت أيضاً تسلية جماهيرية .

إن الثقافة ، كما يقول المفكر الفرنسى ، هى تاريخ الهجرات والمحاكاة والتبادلات . ولولا نماذج الدراما اليونانية لما وجدت دراما لاتينية . وشعراء - البلبياد - كانوا يقلدون الشعراء الإيطاليين . وقد أعجب بودلير ومالارميه بإدجار الان پو قبل أن يعترف به فى الولايات المتحدة . ولا يمكن تصور صناعة الفيلم الأمريكية بدون فنانين أوروبيين مثل شابلن وستروهايم ولوبيتش وكابرا . كما لا يمكن تصور الموسيقى الأمريكية بدون عبقرية أفريقيا . وأحياناً يفرز الشر جمالاً ، وهكذا ادت العبودية إلى موسيقى الجاز .

وتبعاً لذات المنطق ، يقول : إن إيطاليا أعطت أمريكا المافيا ، وأعطت أمريكا المافيا « قانون التحريم » بسخاء ، فبدون هذا القانون كانت المافيا ستظل عملاً محدوداً . لكن يالها من أفلام عظيمة تلك التى صنعت نتيجة لهذه الأحداث المؤسفة ! فأمريكا تدين لرجال العصابات الأوروبيين بإلهام واحد من التقاليد السينما توجرافية ، لايقل غنى عن أفلام الوسترن - رعاة البقر - والتى أصبحت فى الوقت نفسه منتجاً إيطاليا .

ولكن الأمور لا تسير دائما على هذا النحو الموفق . فأفلام الكارتون اليابانية التى يشاهدها أطفالنا اليوم على التليفزيون ، تثير الاكتئاب . ويعترف ريفيل بأنه لا يعرف كيف يقرر المرء بطريقه سلطوية ما الذى يجاز أو لا يجاز ؛ فذوق الزبون الردىء لا يقل مسؤولية عن جشع المنتج . والامل الوحيد فى رايه هو ان يتثقف الناس ويتعلموا كيف يفرقون بين الفن الجيد والفن الردىء . وهو يلاحظ أن للتأثيرات الدولية غرائبها أيضاً . فالرواية الأمريكية لم تحقق قوة التأثير فى أوروبا أبداً بالقدر الذى حققته فيما بين الحربين العالميتين ، عندما كانت الولايات المتحدة « انعزالية » ، أما الروائيون الذين ينتمون لما يفترض انه الولايات المتحدة « الإمبريالية » ، فلا يقرأون كثيراً فى أوروبا .

وعلى عكس ذلك كان الأمريكيون - القراء العاديون والمتخصصون الأكاديميون - مستهلكين كباراً ، منذ ١٩٤٥ ، للأدب الأوروبى والأمريكى اللاتينى . وقد دعى ، بصفة خاصة منذ ١٩٦٠ ، روائيون ومؤرخون فرنسيون ، واحتُفى بهم ومنحوا الجوائز فى نيويورك وشيكاجو ولوس أنجلوس وميامى .

ويفسر المفكر الفرنسى غضب المثقفين فى بلده من تسلل تأثيرات الثقافة الشعبية الأمريكية إلى فرنسا بعدم قبول فكرة أن المنتجين الأمريكيين أفضل من الأوروبيين فى تكييف القاعدة الأبدية للترفيه الشعبى مع وسائط - ميديا - اليوم الحاضر . فالميلودراما والأساطير الشعبية وقصص الرعب والقصص البوليسية والبرلسك والعنف وقصص الخطيئة والفضيلة - كل هذه الأشكال كانت موجودة دائماً . ورامبو هو مجرد روكامبول اليوم ، وكولومبو هو شرلوك هولمز اليوم . وأوروبا ، بالتأكيد ، لديها « سيرانو » و « ميجريه » ، و « مانون الينابيع » ، ولكنها تعدّ قصصاً قديمة أكثر مما تبتكره من قصص جديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« ولتعزية أنفسنا لافتقارنا إلى روح الابتكار ، قررنا أن الترفيه الشعبى الأمريكى هو مجرد نتاج اعتبارات تجارية محضة » . ويتساءل : ماذا كان فانتوماس إذن ؟ .

ويتهم ريفيل وزير الثقافة الفرنسى بعدم الاتساق ، ففى الوقت الذى يحاول فيه أن يمنع هذه الأفلام وأفلام التليفزيون الأمريكية من الوصول إلى الشاشات الكبيرة والصغيرة ، يجرى وراء منتجيها ونجومها ليخلع عليهم الأوسمة وتنشر صورته معهم فى الصحف ، مؤكداً تحالف الحسد والتعالى . إن أفلام السينما والتليفزيون الأمريكية ، فى رأيه ، ليست كلها أفلام إثارة رخيصة . فهى تتعامل ، بشجاعة تفوق شجاعة الفرنسيين ، مع جوانب فشل وفضائح المجتمع الأمريكى . وهى لا تفعل ذلك بطريقة تجريدية : فهى تصوغ أحداثاً حقيقية وحديثة فى قالب دراما . وفى رده على التساؤل عن التفوق الأمريكى ، يقول: إن الثقافة الفرنسية أخذت تميل بصورة متزايدة إلى أن تصبح ثقافة رسمية . ولابد من أن تختار بين الدعم والحرية . وقد اختارت نسبة عالية من المنتجين الفرنسيين الدعم .

وينعى الفيلسوف الفرنسى حقيقة أن عدداً كبيراً من الكتاب غير المعروفين يحظون بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالسخاء الرئاسى والوظائف الرسمية غير المجدية والرحلات الخارجية التى ترضى الغرور .

ويؤكد أن الثقافة ، حتى الثقافة الأمريكية ، ليست مجرد التليفزيون والسينما . فالثقافة هى أيضاً بحث علمى وموسيقى وتصوير وكتابة وأفكار . ولذلك ينصح بالكف عن الانشغال عمن يشاهد ماذا فى التليفزيون ، ويطالب الفرنسيين بأن يهنئوا أنفسهم بسلامة صحة مجتمعهم ، مؤكداً أن فرنسا ، أو أوروبا ، ليست مستعمرة أمريكية ، فيما يتعلق بالموسيقى وغيرها من الفنون الأخرى . وأن أمريكا ، على عكس ذلك ، هى التى تواجه مشاكل فى تلك المجالات .

وغنى عن البيان أن إزار الموضوعية الذى اتتزر به المفكر الفرنسى ليس مصقولاً بما يكفى لإخفاء التعصب لثقافته القومية عن حق أو باطل . ولا يحتاج الرد على اعتقاده بتطهر الموسيقى وبقية الفنون الأخرى ، فيما عدا السينما والتليفزيون ، من التأثيرات الأمريكية ، إلى مؤرخ أو محلل متعمق ، فالجال يهات والمتاحف وحفلات موسيقى البوب ، فى فرنسا ، تشهد بعكس ذلك . ولن أنصب نفسى ، مع ذلك ، مدافعاً عن الثقافة الأمريكية ، فهذه هى مهمة أصحابها ولا أحسبنى واحداً منهم .

ولكن المشكلة الأساسية التى يعنيها ريفيل هى ما يسمى « باللياقة السياسية » . وهو يتهم العناصر التى توصف بالليبرالية فى الوسط الأكاديمى والإعلامى فى أمريكا بمعاداة الليبرالية كما يفهم الأوروبيون هذا المصطلح ، ويصف فكرة « اللياقة السياسية » بأنها فيروس غريب . فطبقاً لهذا « الوهم » ، ينبغى أن ينظر إلى كل الثقافة الغربية ، من أفلاطون إلى تولوستوى مروراً بدانتى ومونتينى وسيرفانتس وشكسبير ونيتشه ، على أنها متهمة ، لأنها تعكس وجهة نظر « صفوة الفكر الأبيض » . وطبقاً « للياقة السياسية » ، لكل حضارة ، مهما كانت تنتهك حقوق الإنسان أو تعتدى على مجتمعات أخرى ، الحق فى أن تتصرف وفق طبيعتها الخاصة ـ باستثناء الحضارة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأوروبية وامتدادها الأمريكى . ويتساءل:هل سينجح هذا الجنون ؟ ويجيب : لو حدث ذلك ، لن تكون المرة الأولى التى تقوم فيها عقيدة يفترض أنها تقدمية ، تحت غطاء الإنسانية العالمية ، بتنظيم التدمير الذاتى والتعصب والرقابة .

أما الأزمة الثقافية على الجانب الآخر من المحيط الأطلسى فهى تنبع من أثر آخر غير مقصود للنجاح الأمريكى ، وهو عالمية اللغة الانجليزية . فالمثقفون الأمريكيون فى كل مكان يلتقون بنظرائهم الذين يتحدثون بلغتهم ، مما يعطى الأمريكيين الفكرة الخاطئة أنهم يلمون بكل شيء . وهى فى الواقع ، تجعلهم يعتمدون على مجموعة صغيرة من « المترجمين الفوريين » الذين يستطيعون أن يلخصوا لهم الاتجاهات . وهم يفقدون ألفة الثقافة الأخرى والفهم الحدسى الذى يأتى من قراءة لغة فى أعمالها الأصلية والاستماع إليها فى الحديث ، للإحساس بها .

ويختتم ريفيل مقاله ناعياً على المثقف الأمريكى ، بصفة عامة ، عدم اكتراثه بإتقان اللغات الأجنبية . وفضلاً عن ذلك فالأكاديميون متخلفون فى الغالب فى فهمهم للحضارة التى يدرسونها ، مما يعمق « البروفنسيالية الجديدة » - الإقليمية - الأمريكية .

وإذا كانت فنون الترفيه الجماعى والميديا الأمريكية واسعة الانتشار فيما حول العالم ، فالعكس ليس صحيحاً ، ومن ثم فمعظم المثقفين الأمريكيين لديهم معرفة سطحية وميكانيكية عن الأحداث والأفكار فى العالم الخارجى . ويؤكد أن مناقشة الأفكار المعاصرة العظيمة ، المناقشة التخيلية والمبتكرة والدولية ، تجرى فى أوروبا وأمريكا اللاتينية . وحتى على شاشة التليفزيون ، تتفوق أوروبا بدرجة كبيرة على الولايات المتحدة فى مستوى البرمجة الثقافية التليفزيونية . ثم يتساءل أليس هذا دلالة على أن المفكرين الأمريكيين الذين أثاروا اهتمامنا البالغ فى السنوات الأخيرة ، من أمثال آلان بلوم وفرنسيس فوكوياما قد اجتذبوا جمهوراً واسعاً وأنهم نُبذوا من جانب أقرانهم المثقفين ؟

أكرر أن آراء جان - فرانسوا ريفيل ، التى تنضح بالتعصب ، أو جزءاً منها على الأقل ، يمكن الرد عليه ، ولكن هذا ، كما سبق ذكره ليس مهمتى ، ولا أعتقد أن المثقفين الأمريكيين يعيرونها أهمية ، بدافع من التعصب أيضاً ، وإن كانت بعض الحقائق المادية فى صالحهم . فالأكاديمية الأمريكية ، حسب المعلومات الشائعة ، هى التى أسبغت على مفكرى الحداثة الفرنسيين بعداً جديداً ، ومن ثم لعبت دوراً هاماً فى نشر أفكارهم فى القارة الأمريكية ، فضلاً عن أن ريفيل ، نسى وهو يرجع حواديت والت ديزنى إلى أصولها الأوروبية ، أن غالبية الأمريكيين ينحدرون من أصول أوروبية ، وأنهم إذ يفعلون ذلك ، لا ينتحلون تراث شعوب أجنبية ، ولكنهم فى الحقيقة يواصلون هذه العلاقة التى تتأكد فى مختلف المجالات الأخرى .

وبناء على ذلك ، ليس هناك ما يدعو إلى الشك فى نوايا ميكى ماوس ، فهو فى نهاية الأمر لا يختلف كثيراً عن ماكدونالد وكنتكى وبتزا هوت وكوكاكولا ومارلين مونرو .. الخ

بقلم صبرى حافظ

عجز الحضارة الامريكية والإجهاز على الخيال الانسانى

استطاعت مسرحية (ست درجات من الفراق Six Degrees of Separation) للكاتب الأمريكى المعاصر جون جوير John Guare أن تحقق التوازن الصعب بين الإمتاع الدرامى وإثارة التفكير ، بين الخفة التى تتسم بقدر كبير من الرشاقة والألم المتأسى على تردى الواقع الأمريكى وضحالته ، بين البساطة الشديدة التى تجعلها أقرب إلى الملهاة الحقيقة والعمق الذى يضفى عليها مسحة مأساوية من التفلسف والتأمل فى واقع المجتمع الأمريكى المعاصر ، بل والحضارة الغربية برمتها . لذلك حظيت هذه المسرحية بنجاح كبير فى نيويورك ، وهاهى تعرض الآن فى لندن فى مسرح « الرويال كورت » وسوف تنتقل بعده بلاشك إلى « الويست إند » حيث تعرض المسرحيات التى تنجح تجاريا . فهذه المسرحية من هذا النوع النادر من المسرحيات التى لا يمنعها نجاحها الفنى والفكرى من تحقيق قدر كبير من النجاح التجارى كذلك . ويبدو أن كاتبها كان واعيا بذلك ، فلم يلتزم بقواعد المسرحيات الجديدة الجيدة غير المكتوبة ، والتى تستلزم حصر عدد شخصيات المسرحية فى عدد قليل حتى تتاح لها فرصة العرض فى عالم تسيطر عليه حسابات التكلفة بشكل صارم ، ولا يحظى فيه المسرح الجاد بجمهور عريض يغطى تكاليف العرض المتزايدة فى عالم تتسارع فيه معدلات التضخم بشكل مستمر . وينحو المؤلفون فيه إلى تقلص عدد شخصيات المسرحية أو كتابتها بشكل يتيح للممثل الواحد أن ينهض بأكثر من دور دون أن يؤثر تعدد الأدوار على بنية المسرحية أو على رؤاها . فهى من المسرحيات الجادة القليلة التى يحتاج تقديمها إلى اربعة عشر ممثلا وممثلة مختلفين ، فى وقت نجد فيها أن قليلا من المسرحيات الجادة تغامر بحشد هذا العدد من الممثلين .

والواقع أن تقليص عدد الممثلين لاعتبارات إنتاج المسرحية يجنى على العمل المسرحى فى كثير من الأحيان

مهما كانت براعة الكاتب ومهارته . ولا تنجو من أثر هذا التقليص إلا قلة من المسرحيات التى تستطيع أن تخترق هذا الحاجز دون أن تحطمه ، أى دون أن تخسر جانب العمق والجدة لصالح جانب الفرجة والتسلية وجذب الجمهور .

ولا يبلغ الكاتب المسرحى هذه الدرجة من الخبرة التى تمكنه من تحقيق هذه المعادلة الصعبة إلا بعد قدر كبير من التمرس بالعمل المسرحى ، وتفكير طويل فى آلياته ، ومعرفة واسعة بأهم تياراته وانجازاته من ناحية ، وبالواقع الإنسانى والاجتماعى الذى يصدر عنه الكاتب من ناحية أخرى ، وحساسية مرهفة لحاجات المسرح الجاد والجمهور العريض معا . وهذا ما يبدو أن جون جوير استطاع أن يحققه من خلال العمل الدؤب لسنوات طويلة على كل نص مسرحى . فبالرغم من أنه يكتب المسرح منذ أكثر من عشرين عاما فإنه لم يقدم فى هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحى إلا حفنة قليلة من المسرحيات بدأها بمسرحية (بيت الأوراق الزرقاء The House of Blue Leaves) عام ١٩٧١ والتى فازت بجائزة دائرة النقاد وأفضل مسرحية أمريكية للعام الذى ظهرت فيه وبعدد آخر من جوائز النقاد . وربما كان هذا الاهتمام والتقدير النقدى الكبيران هما اللذان دفعاه إلى الحرص على سمعته والتروى فى الكتابة للمسرح . وقد تتابعت بعد ذلك أعماله وإن استغرق إعداد كل عمل عدة سنوات . فظهرت له (غنية ومشهورة Rich and Famous) و(الحميمية والإهمال Bosoms and Neglect) و(جاردينيا Gardi-nia) و(النساء والماء Women and Water) و(اربعة قرود تعشق الشمس Four Baboons Adoring the Sun) و(لايدى بريز Lydie Breeze) وأخيرا هذه المسرحية الجديدة التى افتتحت فى مطلع هذا العام فى نيويورك . وحظيت فيها بنجاح كبير . وهاهى تصل إلى لندن مع منتصفه . هذا بالإضافة إلى إعداد موسيقى للمسرحية الشكسبيرية الشهيرة (سيدان من فيرونا) وسيناريو فيلم (مدينة أطلانتيك) الذى فاز بأكثر من جائزة . وقد فازت بعض هذه المسرحيات بجوائز عديدة كما أدت إلى انتخابه عضوا بالأكاديمية الأمريكية للفنون عام ١٩٨٩.

وتبدأ مسرحية (ست درجات من الفراق) قبل بدايتها الفعلية من خلال استخدامها الحاذق للفضاء المسرحى الذى تتحرك فى مقدمته أثناء دخول الجمهور إلى صالة المسرح لوحة كبيرة دوارة **لكاندينسكى** . تدور لأنها لوحة مزدوجة ، بمعنى أنها مرسومة لا على وجه واحد كما هى العادة فى جل اللوحات وإنما على الوجهين ، وبأسلوبين مختلفين ، حيث يتسم أحد الجانبين بالرصانة التشكيلية ، والتوزيع الهندسى الصارم ، والمساحات المحددة ، والألوان المتناغمة ، والأشكال الواضحة التى يتميز وضوحها بقدر من الصرامة والاتزان . بينما يتسم الجانب الآخر بالتفجر والحوشية والعنفوان ، تختلط فيه الألوان الصريحة الحادة ، وتتصارع على سطح اللوحة فى نوع من التفجر الذى يعصف بالفضاء ، ولا يعبأ بقوانين المنظور ، أو مراعاة نسب الحجوم والأشكال ، وإنما تنداح فى دوامات عنفوانه الأشكال وتتفاعل الألوان وتتداخل ضرباتها . وهذه اللوحة الدوارة الكبيرة التى تسيطر على الفضاء المسرحى تبدو وكأنها محور هذا الفضاء ، لأن تصميم المشهد فى ستة إطارات متداخلة يتسم كل منها بالتحديد الصارم والألوان الزاهية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيل بقية الفضاء المسرحى إلى إطار عام لتلك اللوحة ، ويطرح على المشاهد ضرورة التفكير فى موضعها من العرض ، لأنها سرعان ما ترفع إلى أعلى المسرح وتختفى ولا تظهر ثانية إلا فى نهاية العرض ، وكأنها المفتتح والخاتمة معا ، بداية الدراما ونهايتها ، والوجهان الأساسيان للحياة بجانبها الهادىء المنظم الرصين ، ووجهها الآخر المترع بالعنفوان والجموح . هذا بالإضافة إلى أن افتتاح العمل بهذه اللوحة واختتامه بها يفتح العرض المسرحى على أفق تناصىّ ستتعدد إحالاته أثناء العرض ، إلى **إليوت** وديوان قطعه الشهير الذى تحول إلى مسرحية ناجحة ، وإلى **جورج أورويل** وكتابه الذى يروى فيه ذكريات أيام صعلكته فى باريس ولندن ، وإلى **سالينجر** وروايته المهمة (الحارس فى حقل الشوفان) ، وإلى رواية **تولكين** الخيالية الكبرى (ملك الخواتم) ، وإلى رائعة **برنارد شو** (بيجماليون) ، وإلى عدد من أفلام السينما الأمريكية وخصوصا أفلام الممثل الزنجى الشهير **سيدنى بواتييه** . ولكن سيظل للبعد التشكيلى فيه مكانته الواضحة . لأنه بعد أولى إحالات العرض التناصية لفاسيلى **كاندينيسكى** ، تتابع الإشارات إلى **مايكل انجلو وبول سيزان وفان جوخ وتولوز لوتريك وهنرى ماتيس ودافيد هوكنى** . ثم لا تكتفى المسرحية فى هذا المجال بتلك الإشارات التشكيلية المتعددة أو حتى باللوحة المزدوجة التى يفرض حضورها الطاغى نفسه على العرض والجمهور معا ، وإنما تستعير من **كاندينيسكى** قوله المشهور بأن « من الواضح أن اختيار الموضوع أو الشيىء المرسوم هو أحد عناصر التناغم التشكيلى التى يجب أن تتحدد أساسا من خلال تناظرها مع ذبذبات الروح الإنسانية » . وهو قول يوشك أن يكون هو مفتاح العمل المسرحى برمته .

فالمسرحية فى بعد من أبعادها محاولة لاختيار حدث أو مجموعة من الأحداث التى تتحدد عناصرها بالدرجة الأولى من خلال تناظرها مع ذبذبات الروح الإنسانية ، ومع واقع المجتمع الأمريكى فى آن . لكن الروح التى تتناظر معها أحداث المسرحية روح تعانى من الخواء والتصدع ، لأنها استسلمت لقوانين الواقع الأمريكى المعاصر التى استلت منها كل روح أو أمل فى إحيائها . وأخضعت جمحات الخيل لقوانين السوق ولحسابات الربح والخسارة وأحالت العواطف الإنسانية إلى مسخ لا يستسيغ لحظات السعادة الحقيقية ولا يتسامح مع روح المرح والإبداع والدعابة . ولنعد إلى أحداث المسرحية أولا حتى لا يستبق التحليل العرض . تبدأ المسرحية فى الصباح الباكر فى شقة أحد أثرياء نيويورك « فلاندرز » ، وهو تاجر لوحات فنية وزوجته « لويزا » ، حيث يحكيان للجمهور ما جرى لهما فى الليلة الماضية . وهى بداية تتعمد ألا تصور الحدث فى تتابعه كما جرى فى الليلة الماضية التى كان باستطاعة المسرحية أن تبدأ منها ، وإنما من خلال استرجاعه فى اليوم التالى وبعد انتهاء فصوله . ليساهم تدميرها العمدى للتتابع الزمنى فى كسر الإيهام التقليدى ، وتقديم الحدث مصحوبا بالتعليق عليه . فبينما كان الزوجان مشغولين بالصفقة الجديدة التى ينتوى فلاندرز عقدها بشراء إحدى لوحات سيزان المعروضة سرا للبيع بستة ملايين دولار بسبب حالة طلاق تريد الزوجة فيها بيع اللوحة سرا حتى لا تدخل ضمن التركة التى تقسم بين الزوجين بالتساوى فى حالة الطلاق حسب القانون الأمريكى ، ثم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيعها لليابانيين بعشرة ملايين . وما يشغل الزوجين هو المشكلة التى تعوق دون تحقيق هذا الربح الضخم ، والمتمثلة فى افتقارهما إلى مليونى دولار لإكمال الصفقة . ويعلق الزوجان كبير أملهما على زيارة صديقهما جيفرى وهو أحد أصحاب مناجم الذهب فى جنوب أفريقيا ، بإشراكه فى الصفقة أو على الأقل إقناعه بتقديم المليونين الباقيين لهما على سبيل السلفة العاجلة لأن سرية الصفقة لا تتيح لهما اتمام إجراءات الاقتراض من المصارف .

وما إن وصل جيفرى لتناول مشروب معهما قبل التوجه جميعا لعشاء العمل فى أحد المطاعم القريبة حتى يقتحم عليهم الشقة شاب أسود « بول » ينزف الدم من بطنه بسبب اعتداء بعض اللصوص عليه وسرقة نقوده واختطاف حقيبته التى كانت بها النسخة الوحيدة من رسالته للدكتوراه . ويخبرهما أن سبب لجوئه إليهما هو أنه يدرس مع ولديهما فى جامعة هارفارد ، ولما وقع له الحادث فى الحديقة المركزية « سنترال بارك » تذكر أن ابنيهما اخبراه بأن شقتهما تطل عليها ومن هنا كانت أقرب ما يلجأ إليه . وبعد أن يسعفاه ويقص عليهما سبب مجيئه إلى نيويورك للقاء والده فى الصباح ومعاونته فى اختيار ممثلين لفيلمه الجديد الذى يعده عن مسرحية (القطط) المأخوذة عن ديوان **إليوت** ، ويعرفان أنه ابن الممثل الشهير **سيدنى بواتييه** ، وتثير هذه المعلومة جيفرى الذى يريد أن يستغل شعبية أبيه بين السود فى جنوب أفريقيا لتنظيم مهرجان ضخم للسينما السوداء بحقق من ورائه ارباحا كبيرة ، كما تثير لويزا التى تريد أن تظهر فى الفيلم الذى سيعده والده ، يعرضان عليه أن يصحبهم للعشاء . ولكنه يقترح أن يعد لهم العشاء فى البيت لأنه طباخ ماهر .

ويتمكن بالفعل من إعداد وجبة مدهشة لهم ، ومن اقتناص الجميع فى شبكة حديثه المغوية ، فهو متحدث لبق ذرب اللسان واسع الثقافة . كما أن معلوماته التفصيلية المدهشة عن ابنيهما وبراعته فى كسب احترامهم جميعا واللعب دونما مباشرة بمناطق ضعفهم ، أو بالأحرى إحساسهما الدفين بالذنب تجاه ابنيهما اللذين تهرأت علاقتهما بهما توقع الأبوين فى حبه . ليس فقط لأنه استطاع أن يؤكد لهما أن ابنيهما يكنان لهما الاحترام والمودة ، ولكن الأهم من ذلك أنه تمكن من إسعاد جيفرى الذى يحرص الزوجان على إرضائه حتى يوافق على المشاركة معهما فى الصفقة ، لا من خلال الوجبة اللذيذة التى أعدها فحسب ، وإنما من خلال لباقته المتناهية فى إدارة الحديث وعذوبته فى إطراء المتحدثين ، وبراعته فى الحديث عن رسالته المسروقة والتى تدور حول رواية **سالينجر** الشهيرة (الحارس فى حقل الشوفان) باعتبارها مرثية لموت الخيال الجميل ، وتعبيرا عن حالة العجز والإحباط التى يعيشها الشباب الأمريكى وقد ملأته مواضعات الواقع بكراهية الذات والآخرين معا .

وتنتهى الليلة على خير ، فعندما يشرع جيفرى فى الانصراف لأن طائرته ستقلع إلى جنوب أفريقيا فى الصباح الباكر ، يصحبه فلاندر إلى المصعد ويحدثه عن مشروع **سيزان** فيوافق على دفع المليونين ومشاركته فى الصفقة . ويعود فلاندرز فرحا إلى زوجته ، ويشكر بول الذى ساهم دون أن يدرى فى تذليل عقبات هذه الصفقة بذلك المناخ المدهش والعشاء اللذيذ والحديث اللبق . وبعد أن يقوم بول بغسل الأطباق يقترح أن يذهب للبحث عن فندق حتى الصباح ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقدم له فلا ندرز خمسين دولارا ، ولكن لويزا تصر على أن يمضى الليلة فى غرفة أحد أبنائهما على أن توقظه فى الصباح الباكر للقاء أبيه . وفى الصباح تسمع لويزا أصوات أنين أو فحيح تأتى من الغرفة التى ينام بها بول ، وما إن تذهب إلى الغرفة لإيقاظه وتفتح الباب وتضيء النور حتى تفاجأ به عاريا مع شاب آخر يمارس معه الجنس فتصرخ ، ويخرج الشاب عاريا يجرى فى الشقة ، ونعرف أن بول أنفق الخمسين دولارا فى اصطياد هذا الشاب بعد نومهما وصحبه إلى غرفته ، فيطردانهما معا . وفى الصباح يجيء زوجان من الجيران لزيارتهما ويخبرانها بأنهما سيظهران فى فيلم جديد عن القطط ، ونعرف من الحكاية أن بول زارهما فى الليلة قبل الماضية ، وزعم أنه زميل ابنهما كذلك ، وعرضا عليه قضاء الليلة فى بيتهما وفى منتصف الليل استيقظا على مطاردة لسارق ، ولذلك فإنهما ممتنان له لإنقاذهما من هذا السارق ، ولكن لويزا عندما تحكى هى الأخرى ما حدث لهما يعرف الجميع أن ثمة خداع أو تزييف ، ويبلغان الشرطة التى لا تجد أن هناك مايمكن عمله لأن الشاب لم يخالف القانون ، ولم يسرق شيئا من منزل أى منهما ، ولم يأخذ إلا ما قدم له عن رضا واتفاق . ونعرف أن هذه الحادثة تكررت بتنويع آخر مع أحد الأطباء ، وهنا يحاول الجميع الاتصال بأبنائهم فينكر الأبناء جميعا معرفتهم بأى ابن حقيقى أو زائف **لسيدنى بواتييه** . بل ونعرف من خلال بحثهما أنه ليس **لسيدنى بواتييه** أى أبناء ذكور لأنه لم يعقب إلا الإناث . ويحاول الجميع معرفة كيف حصل هذا الشاب على أدق المعلومات عن حياتهم ، وعن أبنائهم الذين يذكرهم لكل أسرة بالاسم ،

ويذكر مع الأسماء الكثير من التفاصيل والمعلومات الحميمة التى لا يعرفها إلا أصدقاء أبنائهم الحقيقيين . ويقود البحث إلى القاسم المشترك بين هذه الأسر جميعا ، وهو زميل دراسة الأبناء ترنت كونواى الشاذ جنسيا والذى التقى ببول ووقع فى غرامه ، وعلمه الحديث بلهجة أبناء الطبقات الراقية ، وقد استهواه دفتر تليفوناته وعناوينه المكتظ بأسماء زملائه من أبناء الأثرياء ، فقدم له المعلومات عن كل زملائه فقد كان بول شغوفا بالحياة الراقية راغبا فى تحسين ظروف حياته ولو عن طريق اللعب والتخيل . وقد انتهت علاقة ترينت به ، وأخذ بول دفتر العناوين والتليفونات معه ومضى يجرب حظه فى لعبة الخيال والدخول فى خرائط عالم هذه الطبقة الراقية بالطريقة التى تعرفنا عليها .

وتتتابع الأحداث حيث نرى بول مرة أخرى فى الحديقة المركزية التى يلتقى فيها بشاب وفتاة جاءا من يوتا (وهى ولاية الطهرانيين من المورمون المتزمتين جنسيا وأخلاقيا) للبحث عن فرصتهما للتمثيل فى نيويورك بعد أن فازت الفتاة إليزابيث بجائزة التمثيل المسرحى الأولى . وبدلا من أن يخبرهما بول بأنه ابن **سيدنى بواتييه** كما فعل مع الأسر الثلاث يخبرهما هذه المرة بأنه ابن فلاندرز تاجر اللوحات الكبير ويشير إلى نافذة شقته التى تطل على الحديقة . ولكنه ابنه من المرأة السوداء التى تعرف عليها إبان فورة الستينات ومشاركته فى حركة الحقوق المدنية للسود . ثم طلقها وتزوج من بيضاء وتخلى عن أبنائه من السوداء . وبول يريد إقناع أبيه بإعطائه حقه ، أو جزء من حقه ، فى الثروة الكبيرة التى حققها من بيع لوحة سيزان لليابانيين ، ولكن بلا جدوى . ويقع الشابان فى هوى قصته ، ويأخذانه للسكن معهما فى الشقة المتواضعة التى يؤجرانها من عملهما الشاق كنادلين حتى تتاح لهما فرصة العمل فى المسرح ، ومن خلال

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حواره معهما يحذرهما من مغبة الاستسلام لوهم تأجيل حلمهما لصالح العمل فى المطاعم لأن هذا التأجيل سيكرس وضعهما كنادلين ويجهز على فرصهما فى الفن . لكن الغريب أنهما لا يفهمان رسالته ، ويقنعانه بمعاودة محاولة إقناع أبيه من جديد ، ويخبرهما بعد يومين ، وبعد يأسه من إقناعهما بالخطر الكامن فى استسلامهما لمنطق هذا المجتمع المغلوط ، بإنه فعل ولكن الأب يريد اللقاء به فى « مين » لإعطائه مبلغا كبيرا من المال ، ولن يستطيع الذهاب إليه لأن الأمر يحتاج إلى أكثر من مئتى دولار . ويقترح الشاب إعطاءه المبلغ وهو كل مدخراتهما مادام الأمر لا يتعدى بضعة أيام يرده بعدها لهما . لكن الفتاة ترفض ، ويسحب الشاب المبلغ ويمنحه له ،

وما إن يأخذ المبلغ حتى يقترح بول الاحتفال معه ، فيذهبان إلى واحد من أشهر ملاهى نيويورك ويمضيان ليلة ممتعة ، تنتهى بممارسة بول الجنس مع هذا الشاب المحافظ القادم من يوتا ، ولاية التزمت والتعاليم الأخلاقية الصارمة . ويصف الشاب هذه الليلة بأنها بكل ما دار فيها كانت أسعد ليلة فى حياته . ولكنه فيما يبدو لا يستطيع أن يتحمل عبء حريته ، ولا أن يعى الدرس الذى علمه أياه بول بألا يستنيم لدعة الأمن المادى الزائف الذى يستل منه كل طاقاته الإبداعية . ولا يستطيع مواجهة صديقته أو إخبارها بأنه بدد كل ثروتهما فيقرر الانتحار ، وتبلغ صديقته الشرطة متهمة بول بأنه السبب . وهنا تبدأ الشرطة التى كانت تنتظر فيما يبدو تعلة قانونية البحث عن بول ، الذى يستنجد بلويزا ولكنها لا تستطيع انقاذه . من خلال هذه الحبكة التى يتسارع فيها إيقاع الأحداث تطرح المسرحية قضية ما جرى للمجتمع الأمريكى حينما قرر قتل كل جمحات الخيال فيه ومطاردتها ، والاستسلام لمنطق المادة الصارم والخضوع له . وكيف أدى هذا إلى تبديد الروح وتدمير كل طاقة المجتمع على التواصل والعطاء .

فالمسرحية تعتمد على التناص فى الكشف عن رؤاها الأساسية بقدر اعتمادها على تتابع الأحداث وسرعة الإيقاع ورسم الشخصيات . وهذا العنصر الأساسى فى توليد المعانى والرؤى فيها هو أهم تجليات حداثتها ، لانه يؤكد أن وعى النص المسرحى فيها بنصيته لا يقل أهمية عن وعيه بمرجعيته . فالصراع الرئيسى فى المسرحية يتبدى فى هذين الأسلوبين المتنافرين اللذين رسم بهما كاندينيسكى وجهى لوحته فى مطلع المسرحية : الرصانة التشكيلية ، والتوزيع الهندسى الصارم فى مواجهة التفجر والحوشية والعنفوان . وقد تجسد هذان الأسلوبان المتنافران فى تلك المواجهة الدامية بين حياة الأسر الثلاثة الخاضعة لصرامة حسابات الربح والخسارة ، وسورات الخيال الجامحة التى يقتحم بها بول عوالمهم الراكدة ، ويطرح فى أفق مواتها أسئلة الشك والجدوى . ومن أهم مفارقات هذه المسرحية أن خيال بول التجسيدى الذى يثير الشكوك فى جدوى الحياة المادية الهادئة المنظمة المستقرة لدى من يعيشونها ، يطمح فى بعد مهم من أبعاده إلى أن يحقق لنفسه هو الآخر قدراً منها يخلصه من عسف العنصرية ومن ذل الاضطهاد بسبب اللون . ومن مفارقاتها الأخرى أن هذه اللحظات القليلة التى تمكن فيها بول من تحقيق عالمه الخيالى استطاعت ان تجلب شيئا من التألق والسعادة ، ليس فقط لهذا الشاب المورمونى القادم من يوتا والذى لم يستطع أن يتحمل سعادته أو ان يدافع عنها فى مواجهة مقارع التزمت المورمونى فآثر الانتحار ،

ولكن أيضا للويزا التى لمستها مغامرة بول الخيالية ودفعتها إلى التشكك فى قيمة حياتها الرخية ماديا والخاوية روحيا . لم تجلب على بول نفسه إلا تلك النهاية الدامية الغامضة معا فى مجتمع يقدس البلادة المحسوبة ويدافع عنها بشراسة ضد عوادى الخيال . وظلت لويزا حتى النهاية الشخصية التى لم تستطع التخلص من لمسة بول الساحرة ، ولا من إحساسها بالذنب لتخليها عنه فى اللحظة التى كان يحتاج فيها إليها . خاصة وأنها هى التى أقنعته بتسليم نفسه للشرطة ، وهى تعرف جيدا أن انتماء بول إلى السود فى مجتمع لا تزال فيه للعنصرية اليد العليا يقضى على فرصته فى التمتع بأى عدالة حقيقية ما لم يقف شخص أبيض إلى جانبه . فبول يؤكد لها ولنا ، حتى فى ليلة تألقه فى شقتها عندما أعد لهم العشاء ، أنه لم يشعر أبدا أنه فى وطنه فى أمريكا . وأنه لم يعرف معنى العنصرية وعبء كونه أسود بحق إلا عندما وطئت قدماه أرض أمريكا .

فالمسرحية فى جانب من جوانبها محاولة للكشف عن التيارات العنصرية السارية فى المجتمع الأمريكى سواء أكانت هذه العنصرية متمثلة فى أبشع صورها التى يعانى منها السود وقد قر فى العقل الأبيض أنهم مصدر كل الشرور الاجتماعية ، أو تلك التى تنال شرورها بعض الذين ينحرفون عن جادة الصواب الاجتماعى أو يوهنون من سطوة القيم المادية وتحكمها فى كل شىء وهى أيضا مرثية لعالم تخلى كلية عن الخيال وضاقت فيه سبل الحراك الاجتماعى ، ولم يعد أمام الرجل الأسود فيه إلا الامتثال للدور المفروض عليه والبقاء فى القاع الاجتماعى مهما كانت مواهبه . وهو الأمر الذى يفسر لنا تلك الانفجارات الدورية بين السود والتى كانت آخرها انفجارة لوس انجليس الدامية فى العام الماضى . ويقدم لنا النص هذه المسألة لا من خلال الإشارات العديدة إلى شتى تجليات التمييز العنصرى والطبقى المبثوثة فى كل انحاء النص فحسب ، وإنما من خلال استراتيجيات التناص كذلك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعلاقة بول بترينت كونواى ابن الطبقة الثرية الذى رماه الانحراف الجنسى عن مساراتها المرسومة فى طريق بول ، تنهض على أسس تلك العلاقة القديمة بين المبدع وعمله والتى جسدتها كثير من النصوص منذ بيجماليون ، وكانت مسرحية برنارد شو آخر تجلياتها التى اهتمت بالبعد الطبقى فى هذه العلاقة . لأن علاقة بول بترينت كونواى الذى تدعوه لويزا بهنرى هيجنز المعاصر ، تنهض على الأساس الذى قامت عليه علاقة هنرى هيجنز ، أستاذ الصوتيات واللغويات ، بإليزا دولتيل بائعة الزهور فى سوق كوفنت جاردن ، فى مسرحية شو . لكن الفرق الجوهرى بين علاقتهما والعلاقة التى جسدها شو هيجينز وبائعة الزهور فى مسرحيته ، هو أنه بينما كان ثمة أمل فى أن تقبل الطبقة العليا تلك الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى إذا ما برهنت على جدارتها بذلك فى مسرحية شو ، فإن مسرحية جوير تؤكد أنه ليس ثمة أمل على الإطلاق فى أن يقبل المجتمع الأمريكى هذا الطالع من حضيض القاع العنصرى ، مهما كانت براعته أو عظمت ثقافته .

وعنصر الثقافة هذا من العناصر البارزة فى النص ، لأن أحد موضوعات المسرحية المهمة هى موضوع الثقافة المهمشة . وهو موضوع يكشف عن نفسه من خلال علاقة المسرحية التناصية الواضحة برواية سالينجر الجميلة (الحارس فى

الحقل الشوفان) التى صدرت عام ١٩٥١ والتى ترجمها للعربية قبل سنوات الراحل الكبير غالب هلسا . فهذه العلاقة الكاشفة عن خرائط المعنى فيها . فرواية سالينجر هى موضوع رسالة الدكتوراة المسروقة التى يخبرنا عنها بول فى مطلع المسرحية ، وهى مرآة لحالة موت الخيال كما يقول . وهى أيضا مدخله ، باعتبارها التجسيد المكتوب لثقافة الخاصة المهمشة ، إلى قلوب أسرة فلاندرز وضيفها فى ليلة العشاء الشهيرة التى توجت بنجاح صفقة سيزان . فبول يشير إلى مفتتح الرواية « كل شىء زائف ، الجميع زائفون » . ويذكرنا بأن تشابمان ، الذى قتل المغنى الشهير جون لينون الذى كان أحد نجوم جماعة البيتلز « المعرفة بالعربية باسم الخنافس » ، أعلن للمحكمة أن دفاعه كله كامن فى هذه الرواية ، وهذا أيضا ما كرره بعد ذلك بسنوات الشاب هنكلى الذى حاول اغتيال ريجان . ولذلك يشير بول إلى مقاطع عديدة منها توشك فى حدتها وصرامتها أن تكون شذرات من المحكمة أو شهادات إدانة للواقع الاجتماعى « إن البشر لا يلاحظون أى شىء » . وتجسيد قوى لحالة الإحباط وسيطرة الخواء وكراهية الآخرين فى النفس الامريكية . وهى فى الوقت نفسه رواية التوق الشديد إلى التواصل والرغبة فى الحصول على حب الآخرين وجذب اهتمامهم . إنه كتاب العجز والشلل والركود ، كتاب الخراب الروحى والمعنوى ، ولكنه فى الوقت نفسه هو البيان الشعرى لمرحلة المراهقة فى حياة الشباب الأمريكى . وتربط المسرحية مناخ هذه الرواية القاتم بعالمى تشيكوف وصامويل بيكيت وخاصة فى مسرحيته الكبرى « فى انتظار جودو » التى يؤكد لنا إنها هى الأخرى تجسيد لحالة العجز تلك تنتهى بدعوة بطلها لزميله « دعنا نمضى » فيرد عليه آخر « نعم ، دعنا نذهب » ولكن التعليمات المسرحية تؤكد أنهما لا يتحركان .

والواقع أن رواية سالينجر من أكثر النصوص فعالية فى هذه المسرحية ، لأن بول يوشك أن يكون تجليا تسعينيا من تجليات هولدن كولفيلد بطل (الحارس فى حقل الشوفان » والذى اعتبره كثير من النقاد عند صدور الرواية الصورة الخمسينية لها كبرى فين بطل مارك توين الشهير . فإذا كانت رواية سالينجر هى رواية عذابات مرحلة التخلى عن المراهقة الجميل والدخول فى عالم البالغين الزائف ، رواية التخلى عن المثاليات وتعلم قبول الواقع بنقائصه والبشر بأخطائهم ، فان مسرحية (ست درجات من الفراق)تؤكد أنه بعد مرور ما يقرب من نصف قرن على الحالة التى وصفها سالينجر ، فإن المجتمع الأمريكى ازداد زيفا وبعدا عن أى مثال ، وأصبح البحث فيه عن قيمة حقيقية ، من سابع المستحيلات ، حتى ولو تسلح الباحث عنها بالخيال أو يحاول أن يعصف بمواضعات الواقع الزائفة . فحتى لحظات السعادة والتواصل الحقيقية الوحيدة فى المسرحية هى الأخرى لحظات مريضة لأنها لحظات الجنس الشاذ لا الجنس السوى . إن (ست درجات من الفراق) تؤكد أنه بالرغم من ازدحام العالم بالبشر فلا يزال الإنسان يمارس كل يوم وحدته وعزلته ، ويتمه فى مجتمع تتحكم فيه المادة وقيمتها الزائفة فى كل شىء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دوروتا متولى

مروچيك .. وداعا أوروبا

ولد **سواڤومير مروچيك** فى عام ١٩٣٠ وهو كاتب قصصى ومسرحى من أهم الكتاب المسرحيين الأوربيين . وترجع بداية أعماله القصصية إلى عام ١٩٥٠ . وقد صدر له العديد من مجموعات القصص القصيرة ، من بينها **«نصف رجل مسلح : ١٩٥٣» و «صيف صغير : ١٩٥٦» و «الفيل» : ١٩٥٧» . أما أهم أعماله المسرحية الأولى فهى مسرحية «تانجو» ـ**(٢) Tango

ونلمس فى الأعمال المبكرة **«لمروچيك»** سمات ساخرة متميزة ، وقدرا واضحا من اقتحامه للعالم الداخلى لإنساننا المعاصر . فهى أعمال ساخرة قصيرة ؛ تصل إلى حدود النقد الكاريكاتورى وتتضح فى كتاباته آنذاك سمات جوهرية ؛ ستصبح مقومات رئيسية لأعماله التالية ؛ يستخدم **«مروچيك»** لغة أقرب إلى لغة الصحافة ، وأسلوبا ساخرا لاذعا «Parodia»، تنعكس من خلالهما الصيغ اليومية المتحجرة .

ويتسع فيما بعد لديه المجال الفكاهى الساخر ، الذى يصبح من أهم سمات كتابته . ويمكن لنا أن نلاحظ بعض هذه الصيغ الساخرة **«البارودية»** فى تلك القصص القصيرة ؛ التى نشرت فى المجموعة القصصية **«الفيل»** وتخدم روح **«الجروتسيك»** الساعية لكشف الأقنعة عن طرق التفكير ، لأنواع السلوك الإنسانى القديمة المتناقضة فى حضارتنا المعاصرة أما الإنسان المُمَثل فى قصصه القصيرة ودراماته ، فيثير سطح المفاهيم الساكن داخل عالمنا المعاصر ، حيث يختار الإنسان لنفسه أدوارا ، ليس بمقدوره الفكاك منها . أو التحرر من دائرتها ، كما يشترك فى تبنى تلك المواقف التى تقترب به نحو العبث المطلق .

الخطوة التالية المتطورة فى أعمال **«مروچيك»** هى توسّع مدار إبداعاته التى تدخل فى مشكل فنى آخر . أكثر تراكما وشمولية ، تقترب به نحو الوجود الإنسانى المركب .

يواصل **«مروچيك»** ـ بمعنى ما ـ الخط المميز للأدب البولندى الذى كان

سمة رئيسية فى عشرينيات هذا القرن لأدب المبدعين الطليعيين من أمثال جو مبروفيتش[3] وفيتكاتسى[4] . إن أدب **«مروجيك»** يمثل تيارا يتصف بالأصالة ، ويرتبط أوثق الارتباط بالزمن الذى يصبح شاهدا حيا على إبداعاته .

لذلك لا يمكننا فصل أعمال **«مروجيك»** عن الأرضية الاجتماعية والسياسية للمجتمع البولندى .

وكم تعرضتْ إبداعات **«مروجيك»** للنقد الظالم من الحكومة الشيوعية فى **بولندا** بل ودمغتْ بالإدانة وللسبب ذاته لم يكنْ بمقدور **«مروجيك»** أن ينشر أعماله القصصية ، أو يقدم عروضه المسرحية فى بولندا ، فقرر الهجرة **إلى باريس** عام ١٩٦٧ . وفى عام ١٩٩١ يزور بولندا فى ظل نظام سياسى جديد بعد ثورة «التضامن» ، فتستقبله بولندا مفتوحة الذراعين ، وتنظم له مهرجانا لمسرحياته .

وآخر أعمال مروجيك الدرامية هى مسرحية **«الأرامل ـ wdowy »** .

ولماذا كتبتُ الأرامل ؟ يتساءل مروجيك ـ علىَّ أن اكتب بين وقت وآخر مسرحية جديدة ؛ هكذا هى حياتى .. وهذه هى مهنتى !! . وقد تكون هذه الإجابة صحيحة على إطلاقها لأن عشاق إبداعات **«مروجيك»** يشعرون بنقص الجديد فى أعماله لقد مرَّتْ خمسة أعوام على آخر عمل هام له تحت عنوان «بورتريه ـ Portret» .

[...] حان الوقت أخيرا لأكتب شيئا جديدا ! ذلك كان تصريح «مروجيك» فى حديث له أثناء آخر **زيارة له فى بولندا**

ولا أبتعد عن الصواب ؛ حين أحاول شرح أسباب هذا الانقطاع الطويل عند «مروجيك» فالمؤلف يُختار لنفسه موقعا جديدا فوق أرض مجهولة ؛ يقفز إليها من فوق أمواج بحار المحيط ، ليقيم فيها ؛ ولذلك «يودِّع أوروبا» ويقطن هو وزوجته المكسيكية : سوزان أوزوريو ، بالمكسيك ، بالمزرعة الجبلية **«لا إيبتفانيا»** . وبعد عام يدخل المستشفى ليقوم بعملية جراحية خطيرة لقلبه ؛ لكنه لا يستسلم للمرض ، بل يستعيد قواه ؛ ويكون الموضوع المسرحى الأول ، الذى يلتقطه بعد أن يصبح معا فى وعنيدا ـ كما كان دائما ـ هو منازلة الموت عند **«الأرامل»** .

إنه عمل مسرحى قصير لا يزيد زمنه عن الساعة ونصف الساعة يناقش فيه بعض القضايا الفلسفية العميقة . فى هذا العمل المسرحى نكتشف أول لقاء مع الحياة اليومية المكسيكية ، عبر عيون أوروبية ؛ يتعامل مع نموذج خاص لحضارة وثقافة من طبيعتين مختلفتين فى موضوع إنسانى يتسم بشموليته ، لا يعنى المؤلف بمفهومه ؛ بلون المكسيكى ، بل يعنى بطريقة التعامل مع الأحياء والأموات ، وعلاقتهم بالموت .

عند موائد المقهى تلتقى **«الأرامل»** عن أىِّ شئ يتحدثن ؟! تتحدث كل منهن ـ بالطبع ـ عن فتى أحلامها من خلال الإثارة ، والمؤامرات والدسائس ، والأسرار ، كما نرى دائما عند **«مروجيك»** فى دراماته ـ إنه يحيطنا بأسرارها فى نهايات مسرحياته . إنه دائما ما يترك لنا نافذة **«مواربة»** نكتشفها بأنفسنا ، فالحوارات تدور فى خبث ، ونعثر من بين الكثير من الأقوال المأثورة عن ما يتميز به **«مروجيك»** من روح الفكاهة والسخرية . فأرملة من هذه **«الأرامل»** لا تغفر لشريك حياتها شيئا حتى بعد مماته :

« ـ إن زوجى لم يحرك حتى إصبعه فى شئ ، على الرغم من ان هذه الجنازة كانت جنازته !!» .

يعرض لنا **«مروجيك»** أسلوبين للتفكير : رجالى ونسائى . فى القسم

الأول من مسرحيته ، نشاهد الممثل الوحيد للعنصر المضاد ، وهى المرأة «النادل» ، وفى القسم الثانى يتقدم عالمُ الرجال ليلعبوا أدوارهم :

- المرْأة هى قوة الحياة ومحركها ، اما نحن فلسنا بمهمين ، وهذا لا يعنى اننا بالفعل غير مهمين تماما ، ولكننا نملك تصورا آخر للموت» . ويعبر الكاتب عن نظرته للموت عبر منظور الرجال الذى يعدونه «أما» أو «معشوقة» .

وكان العرض الأول لهذه المسرحية بمدينة **«سيينا ـ Siena»** المكسيكية . دعا المؤلف ستة ممثلين شبابا من مدينة كراكوف[٥] **البولندية** ؛ للاشتراك فى تمثيل المسرحية ، التى يقوم **«مروچيك»** نفسه بإخراجها بالمكسيك . إن هؤلاء الممثلين يعدون أنفسهم أصدقاءه المقربين له . وتساعده فى الإخراج زوجته . أما العرض الأول للمسرحية فى **بولندا** فقدم عام ١٩٩٢ بمسرح **«مينياتورا ـ Miniatura بكراكوف** .

لم يكن هذا أول عمل أخرجه **«مروچيك»** ، بل قام بذلك مرارا عندما أخرج أعماله المترجمة من البولندية إلى اللغات الأجنبية الأخرى . لقد كان يُكِّن كراهية بالغة لذلك **«المؤلف»** الذى سطر بقلمه هذه المسرحيات :

«- [...] إننى فى إخراجى لأعمالى ؛ **أتوقف عن التفكير فى كونى مؤلفا لها** .»

وتعد مسرحية **«الأرامل»** أول عمل من إخراج **«مروچيك»** فى بولندا :

[...] يبدو الأمر على هذه الصورة : رجل مثلى يبلغ الثانية والستين من عمره ؛ يتوقف فى نهاية الأمر عن أن يكون «عذريا» فى مواجهة ما يكتب !!»

لقد عبر **«مروچيك»** عن رضاه عن القدر الذى اختاره لذلك . وكان اشتراك الممثلين الشباب معه ـ وهم أسماء مجهولة يعد فى عالم المسرح ـ مغامرة كبرى لهم فى مستقبلهم المسرحى . لقد امتدحوه كثيرا لا لانه سمح لهم ـ وهم غير مدربين تدريبا كافيا لتجسيد شخوص المسرحية ـ بل لأنهم شاركوا مؤلفهم المخرج فى خلق عمل ، هم مشاركون له فى إبداعه وفى اللحظات التى كانت رؤاهم تبتعد أحيانا عن رؤيته ؛ كان يحذرهم وينهرهم بقسوة : **لا تقوموا بفعل ذلك !! عودوا إلى رؤيتى .»** ولم يغير هذا من الأمر شيئا . فإلى النهاية كانوا يشعرون بنزق المغامرة ، وشغف المشاركة فى عمل يبدعه كاتب عظيم فى مثل حجم **«مروچيك»** !!

هوامش :

(١) نشرتْ قصة «الفيل» باللغة العربية للمرة الأولى فى الوطن العربى فى عام ١٩٨٢ بمجلة «صباح الخير» رقم ١٤٠٨ من ترجمة هناء عبد الفتاح .

(٢) قدمت مسرحية «تانجو» لمروجيك بمصر فى السبعينيات من إخراج المخرج نبيل الألفى ، وقد ترجمت إلى اللغة العربية عن اللغة الفرنسية .

(٣) ڤيتولد جومبروڤيتش ـ Witold Gombrowicz : (١٩٠٤ ـ ١٩٦٩) كاتب بولندى روائى ومسرحى . منذ عام ١٩٣٩ وهو يقيم بالأرجنتين . فى أعماله الروائية والدرامية ؛ تظهر فلسفته التى تتناول العلاقات الإنسانية المركبة .. من أهم أعماله الروائية : فيرديدوركيّه ـ ١٩٣٧» . كما كتب العديد من الأعمال المسرحية . من أهمها : «بورنوجرافيا ـ

١٩٦٠ ، «والزواج ـ ١٩٥٣» ، و «اوبريتكا ـ ١٩٦٦» .

(٤) ستانيسواف ڤيتكيڤيتش Stanislaw Witkewicz ـ واسمه المستعار : ڤيتكاتسى (١٨٨٥ ـ ١٩٣٩) . كاتب مسرحى بولندى ، ورسام ، ومُنظِّر فنون ، وفيلسوف . سطَّر بقلمه اكثر من ثلاثين عملاً مسرحيا : «المجنون والراهبة ـ ١٩٢٦» ، «وصانعو الأحذية ـ ١٩٥٧» و «الأم ـ ١٩٦٤» وغيرها . إن ڤيتكاتسى هو مبدع مسرح «العبث» البولندى ، والمسرح الطليعى الأوروبى الحديث . فى أعماله المسرحية يؤكد على الرؤية الساخرة المريرة لتفتت الحضارة الأوروبية ، مما يجعله يقدم رؤية ميتافيزيقية للعالم ، تتسم بالمداواة والعلاج النفسى الذى يقدمه الفن .

(٥) **كراكوف** : مدينة بولندية قديمة تقع فى جنوبى بولندا . تعد المدينة الثانية بعد العاصمة وارسو . وهى مركز للعلوم والفنون . كانت حتى عام ١٥٩٦ عاصمة لبولندا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأعداد القادمة من إبداع

- **رؤى جديدة فى الفن الفرنسى المعاصر ، مع ملزمة بالألوان بقلم : إسماعيل صبرى**
- **الفنان الليبى (عمر جهان) فى معرضه الأخير ، مع ملزمة بالألوان بقلم : ماجد يوسف**
- **المسافرخانة : مقال وملزمة بالألوان من إعداد : عصمت والى .**

أحمد عبد الحليم عطية

ندوة فلسفية حول دور العقل فى الواقع المعاصر

على امتداد ست جلسات علمية متواصلة خلال الايام الثلاثة الأخيرة من يناير ١٩٩٣ عقدت بالدار البيضاء ، العاصمة الثقافية بالمغرب ، ندوة جمعت عدداً كبيراً من المفكرين والعاملين فى مجال الفلسفة عرب وأوربيين حول موضوع كثيراً ما كان موضع نقاش ، ولا يزال ، وسوف نعرض لأعمال هذه الندوة وما أثير فيها من قضايا وما توصلت إليه من نتائج .

تحت عنوان « **تكون العقل** » دارت أبحاث ومناقشات الجلسة الأولى التى رأسها **فرنسيس وولف** (جامعة ريمس - فرنسا) . وقدم التقرير الافتتاحى لها كل من : **على بن مخلوف** (جامعة التكنولوجيا كومبين) **ودومينيك لكور** (الكوليج الدولى للفلسفة - باريس) . وجاءت الأبحاث الثلاثة التى تمثل محور هذه الجلسة حول : (التكوين العاطفى للعقل) ، للأستاذه **مونييك دفيد مينارد** ، و (متخيل العقل : من أجل تاريخ نظرى حيوى) **لهادى رزق** و (**العقلانية العلمية وعقلانية الأسطورة**) **لهنرى اطلان** . الأولان من الكوليج الدولى للفلسفة ، والثالث من جامعة جوسيو بباريس .

ودارت الجلسة الثانية - التى تولى رئاستها **سالم حميش** أستاذ الفلسفة بجامعة الرباط - حول العقل والعقلانية وقد قُدمت فى هذه الجلسة أبحاث ثلاثة هى : (العقل فى مواجهة سؤال الزمان) **لبرنو بارادى** و (أبو بكر الرازى أو العقل بلا حدود) **لمقداد منسية** بكلية الآداب بتونس ، ثم (العقل والمختلف) للدكتور **على الكنز** بمعهد علم الاجتماع بالجزائر ، وقد طورت هذه الجلسة النقاش بالبحثين الأخيرين الذى تناول أولهما فيلسوف عقلانى إلى أقصى الحدود موضحاً موقع العقل والعقلانية فى الفكر العربى الإسلامى ، ثم بحث **على الكنز** الذى أثار عديداً من المناقشات لإلحاحه على قضية الجغرافية الفكرية التى شطرت العالم إلى جزئين جنوب وشمال المتوسط ، فى الشمال

العقل والتقنية والخيال ، ومن نصيب الجنوب اللاعقل والحمق ، وذلك منذ اكتشاف امريكا وفقدان الأندلس ١٤٩٢ ، ويرى أن هذه الجغرافيا خطر على العالم الحالى الذى يتجه إلى الوحدة .

وخصصت الجلسة الثالثة « للعقل فى الفلسفة » برئاسة **عبد السلام شداد** كلية العلوم والتربية ـ الرباط . وقد تناول المتحدثون القضايا الفلسفية التالية: (المثالية الفلسفية للهندسة عند إخوان الصفا) **لحاتم زغال** بجامعة تونس و (مفهوم الحد فى الفكر الإغريقى) **لجان فرانسوا ماتتيى** بجامعة نيس ـ فرنسا و (الأشكال والحدود عند ارسطو) **لبرنار بيسينى** بمدرسة الدراسات العليا فى فونتيه . ورغم غلبة الطابع الأكاديمى على عناوين الأبحاث التى بدأت بالإرث الإغريقى المشترك ، الا أن الورقة الأولى أثارت النقاش حول ، نسيان تطور العقل فى الفكر الإسلامى ، فمشكل النسيان مشكل تاريخى فى الفكر الإسلامى ، لأنه ظل قروناً ولا يزال قائماً » .

وأثارت الجلسة الرابعة حول (العقل والقواعد والمعايير) ، مشكلا أكثر تخصيصاً فى إطار الفلسفة وهو ما يتعلق بالجانب العملى (الأخلاق والسياسة) حيث تناول د . **عادل ضاهر** (بجامعة نيويورك) قضية العقل المعيارى والمنهج الجدلى الضرورى . وعرض **رومينيك لكور** (الكوليج الدولى للفلسفة باريس) لـ حدود التسامح » بينما دار بحث **جاكوب روكوزنسكى** حول العقل العملى وحصار الحدود . وقدم د . **فتحى التريكى** بكلية الآداب جامعة صفاقس ، بحثه حول (التعقلية والمعقولية) وقدم د . **أحمد عبد الحليم عطية** بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ورقة بعنوان (العقل ومشروع جديد للسلام الدائم) . وتدور الأوراق الأربع فى هذه الجلسة حول قدرة العقل على التشريع ووضع الحدود فى مجال السلوك البشرى الفردى والجماعى . على مستوى الأخلاق والعلاقات الدولية .

وفى جلستى اليوم الثالث نوقشت بعض القضايا حول (العقل فى السياسة) و (العقل كموضوع للعلم) ، وقد رأس الجلسة **عبد الحى الديورى** بكلية الآداب الرباط ، وتحدث فيها أربعة متحدثين دارت حول أوراقهم نقاشات حامية ، فقد تناول **محمد أركون** بالسوربون الجديدة ـ باريس ٣ ، آفاق العقل الإسلامى وحدوده ، **ومريم روفو دالون** بالكوليج الدولى للفلسفة ، **أزمة الحداثة ومفارقة عقل الثورة** **وبوعزة نبعشير** بكلية الآداب ـ مراكش) ، تحدث عن نقد العقل الكونى ، **وناصيف نصار** بجامعة لبنان ، عن مشكلة الحدود فى علاقة العقل والأيديولوجيا وقد أثار موقف **أركون** الذى يتبنى القول بخصوصية العقل ويركز جهوده فى دراسة العقل الإسلامى ، كثيراً من النقاش بين صفوف الحاضرين .

؟وتناولت أبحاث الجلسة الأخيرة « العقل كموضوع للعلم » القضايا التالية : (ا سطورة الفلسفة الخالصة) ، **لطه عبد الرحمن** (كلية الآداب ـ الرباط) ، والعقلانية المحدودة وعقلانية الحدود **اليزابيث باشرى** ، والعقل ومشكل الوجود « حول بعض المفاهيم الأساسية للعقل ، **لعلى بن مخلوف** بجامعة التكنولوجيا كومبيين ، وقد اختتمت الجلسة بتعقيبات ثلاثة لكل من : **فرانسيس وولف وبرهان غليون وعبده الفيلالى** رئيس المؤسسة المنظمة للندوة . وقد أكدت هذه الكلمات الأخيرة على ضرورة بحث مشكل العقل والحدود إزاء كل مظاهر اللاعقلانية وصورة الصد

والكراهية التى تصل إلى حد احتلال أراضى الغير بالقوة .

ويلاحظ على أبحاث الندوة تعدد اللغات والأفكار وارتفاع مستوى البحوث وقدرة غالبية الأساتذة العرب على استخدام اللغتين معاً العربية والفرنسية فى العرض والنقاش . ثانياً إبراز الجهود العقلانية فى الفلسفة العربية الإسلامية (الرازى مثلا) ويمكن القول : إنه إذا كان الهدف من اللقاء بحث العراقيل التى تواجه العقل ومحاولة إيجاد إمكانية للتفاعل والتواصل ، فقد حققت الندوة الكثير فى هذا الاتجاه . وأثارت العديد من المشكلات أهمها مشكلة كونية العقل وخصوصيته ، وجاء التحول فى الندوة مع أركون الذى انتصر لخصوصية العقل . وقد ساد الاتجاه لدى معظم الحاضرين على أن العقل أداة ، فهو لا يمكن أن يكون معياراً فى ذاته . والحقيقة أن الندوة أثارت المشكلة وقدمت العديد من الأطروحات من أجل التأكيد على ضرورة تناول قدرة العقل وإمكانياته على التعامل مع العالم المعاصر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأعداد القادمة من إبداع

قصائد للشعراء : عباس بيضون ـ محمد فريد أبو سعدة ـ محمد القيسى ـ عبد العظيم ناجى ـ محمد عيد ـ علاء خالد ـ حسن طلب .

بيكار .. وعالمه المخملى

محمود بقشيش

عندما كنت فى زيارة قريبة للفنان الكبير « حسين بيكار » .. حدثنى عن لوحة له قَلِقَ بشأنها قلقاً شديداً ، ولم يشعر بالراحة إلا عندما نقل عناصرها إلى مسطح آخر ، وغيَّر من موقعها بالنسبة للإطار الخارجى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاهدت اللوحة الأولى : وكانت تمثل مرحلة تحضيرية لصورة شخصية لسيدة . لم ألحظ ما يستحق هذا القلق .. فهى تكشف عن أستاذية فى الأداء ، والتزام بما نعرفه من تقاليد عصر الإحياء فى موضوع « البورتريه » . وعندما أطلعنى على النسخة المُعَدَّلة استرحت لها أكثر .. على الرغم من أن الاختلاف بينهما لم يتجاوز السنتيمتر الواحد ! .. أدركت لحظتها أن لديه « كمبيوتر » داخلى أكثر دقة مما لدى .. وأن ما أعرفه من مبادىء عامة لم يكن كافياً لاكتشاف حقيقة جزئية .. لا تفصح عن نفسها إلا أمام مبدعها .

لم يكن حرص « بيكار » على الدقة والإتقان جديداً علىّ . كنت أعرف ذلك منذ كنت تلميذاً له فى كلية الفنون الجميلة .

لا شك أننا نتعرض ، بصورة دائمة ، إلى مواقف من هذا النوع .. ولاشك أيضاً .. أن بعضنا يقلق بشأنها .. وإن أراح معظمنا نفسه بالرد الجاهز .. مثل : إذا كان « اليقين » قد اهتز فى مجالٍ كنا نظن ألا سبيل إلى النيل منه مثل « العلم » .. فما بالنا مع « الفن » القائم بطبيعته على « الاحتمالات » التى لا حد لانتهائها !؟

وإذا كان جيل الشباب يتشكك فى الأطر المرجعية للإبداع فإن «بيكار» يرى فى تلك الأطر المنارات المرشدة للمبدع والناقد معاً ، دون أن تحول أساليب الفن ومدارسه دون تميز وتمايز المبدعين الأفراد . وهو يحاول بإنتاجه فى مجال « الصورة الشخصية » ومجال « الموضوع الحر » أن يكون نموذجاً لهذا المبدأ ؛ ففى مجال موضوع « الصورة الشخصية » يلتزم بسِمَات لوحة عصر النهضة .. من حيث انصرافها عن نثر الحياة اليومية ، واختيار الوضعة الرسمية الوقور ، وإعطاء الوجه واليدين ألقاً جذاباً ، وإحاطة الرقبة والجسد بفاخر الثياب والحلى ، واحترام الكتلة ، وتأكيد بروز الكيان الإنسانى بتعميم الخلفية . غير أن « بيكار » لم ينقل تلك المبادىء نقلاً بل كان قريباً من موقف « مختار » الذى رأى قبله أن ملامح الكلاسيكية المصرية والأوربية يمكن أن تثمر إبداعاً جديداً .. يستحق الوجود .. فاتجه إلى الفن المصرى القديم دارساً ، ومتأملا ، وملتقطاً من عناصره ما يتسق مع طبيعته . أخذ من الإبداع المصرى القديم نقاء الكتلة وصفاءها ، وشبابها ، ورشاقتها ، ووضوح خطوطها ، وتناغم موسيقاها ، وحركتها الداخلية .

إن « بيكار » كان وما يزال حريصاً على أن تكون لوحته ساحة للجمال ، واللطف بنموذجه المرسوم ، لهذا لا يفضح ضعفه الداخلى أو الخارجى .. بل قد يجعله ميزة تدعو للفخر ؛ مثل اللوحة التى كان بطلها أعور وأكتع .. فاختار له الوضعة التى تبعد هذا العجز ، وأكدّ هذا الإخفاء بأن ألقى على نظارته لمعة .. بدت تحتها العين المعطوبة متأملة .. حالمة !

وإن « بيكار » لا يجرى جراحات تجميلية على الظاهر الخارجى فقط .. بل يقوم بانتقاء أجمل الملامح الداخلية للنموذج ، ويجسِّدها بالتكوين والنسيج اللونى والخطى المناسب .. ويحتفظ لها دائماً – مهما كانت طبيعة الشخصية – بمنطقة تعبيرية تتسم بالاتزان الرصين والوقار . وهو لا يسمح لنفسه بأن يتوغل داخل نموذجه توغلاً جارحاً مثل التعبيريين الأوربيين أمثال : كوكوشكا وإيجون شل وبيثيلينسكى ولوسيان فرويد وغيرهم .. كما يرفض .. وبنفس الدرجة .. حيادية النهج « الأكاديمى » وبرودته .. وينصرف بطبيعة الحال عن جيشان « الرومانسية » العاطفى .

إن « بيكار » كأستاذ فن ، وناقد .. يدرك حقيقة أن هناك تجليات مختلفة للفن ، تنقسم – إجمالاً – قسمين أو وجهين يتكاملان : وجه يتسم بالعنف ، والاقتحام ، والتحريض ، والإقلاق .. محملاً بنوايا تغيير الحياة .. ووجه يتسم بالرقة والميل إلى تسكين الجراح ، ومقاومة سوقية الواقع بالانضباط . وينتمى « بيكار » إلى الوجه الثانى .. دون أن يفصله هذا الاختيار عن التعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية .. وإن اتجه بها إلى منطقته المفضلة : منطقة الاعتدال والتأمل الهادىء والاستعانة بالرمز المألوف ؛ ففى لوحته الثنائية المسماة : « نكسة ١٩٦٧ » لم يَقْسُ على نموذجه ، ولم

يخرجه من وضعه المألوف أمام النافذة . تمثل إحدى اللوحتين نافذة مهشمّة الزجاج ، خالية من الوجوه .. يستعرض فيها كل مهارته ووعيه فى البناء الهندسى . المعمارى . المجرد . وفى النافذة الأخرى تظهر فتاة جميلة – كالعادة – تجاورها أوراق الزينة . نافذته الأولى .. لا تسقط رغم « الحرب » فى دائرة الفوضى .. بل على النقيض : كل ما فيها منضبط هندسياً ورياضياً . ونافذته الثانية .. نافذة السلام .. لا تتجاوز حدود الوقار والانضباط اللونى ..

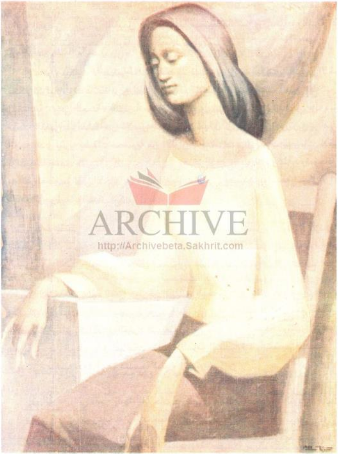
إن عالم « بيكار » لا يحتفى بالمصادفات إلا قليلاً .. وإن تذوقها لدى المبدعين الآخرين .. لولا أنه بحكم تكوينه ، وقناعاته ، يرى أنها أعمال لم تكتمل بعد .. ولسبب آخر : إنه لو عوّل على تلك المصادفة ، وعلى اللمسة « التأثرية » أملاً فى الحصول على لون مشرق شفّاف .. فإنه سيفوت على نفسه فرصة التغنى بما يعشقه من ملامس .. يحرص عليها فى كل لوحات « البورتريه » : هناك ملمس بشرة الوجه الذى يثريه بطبقات محسوبة من الألوان .. بعشرات ، بل بمئات اللمسات الدقيقة التى تشكل فيما بينها نسيجاً أقرب إلى النسيج الحى .. وهناك الشعر بخطوطه ، وكتله ، وتموجاته ، وانتشاره .. وهناك العيون بتألقها الأخاذ .. وهناك الملابس والحلى . يجسّدها بواسطة الشكل « الاسطوانى » فى معظم الأحوال .. والشكل المكعب فى بعضها .

عندما يختفى « النموذج » الواقعى .. يختفى الالتزام الصارم .. وتولد علاقات جديدة داخل اللوحة .. أكثر حرية « وصراحة » وروائية .. يظهر ما كان مضطراً إلى إخفائه من عشق بالثنائيات الصريحة : الشكل الهندسى والشكل العضوى . الشكل المجسّم والشكل المسطّح .

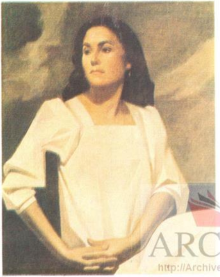
فى لوحة « فى ضوء القمر » يترجم الجبال والصخور إلى شكلين هندسيين الشكل الاسطوانى والشكل الهرمى . ولأنه لا يحب التجريد المطلق أو يراه غير كاف للتعبير بغير موضوع ، فقد أدخل العنصر الإنسانى كما أدخل القمر .. فجعلنا نطالع حكاية خيالية لطيفة . وتظهر مشاهد موضوعاته عن النوبة ، وعن الريف .. فى علاقات تتسم بالأناقة الشديدة ، والتبسيط الهندسى ، وبشىء وصفه « بيكار » بنفسه بدقة ، وهو هندسية قطع « الجاتوه » !

إن الترعة التى تتجه إليها الفلاحات ، والجزيرة التى يقف عليها النوبى ، أشبه فعلاً بقطع « الجاتوه » .. وموضوعاته عن « الحصاد » ليست وصفاً لفعل واقعى مرهق .. بل وصفاً لرقصات تعبيرية يقوم بها راقصون وراقصات ، يتمتعن بلياقة مناسبة .. يشاركهم الحمام فى تلك العروض الرقيقة .. والبعيدة كل البعد عن هموم الواقع وخشونته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

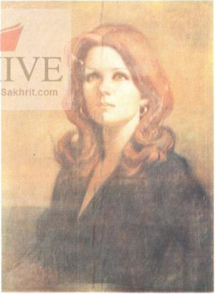


لوحة : « تأمل »



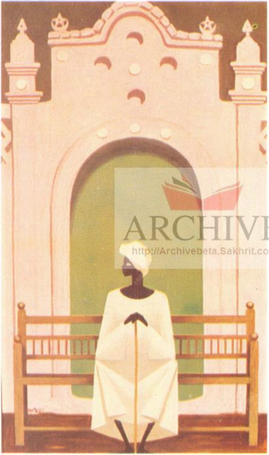
ملامح وجه سيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

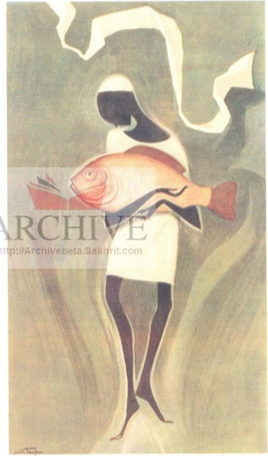


ملامح وجه سيدة

لوحة : « الريف السعيد »

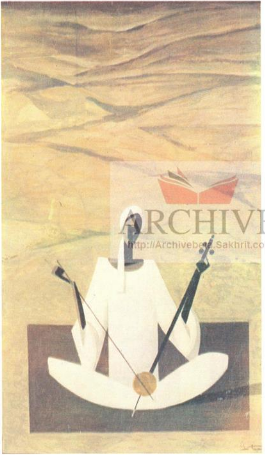


من مجموعة لوحاته « النوبة »



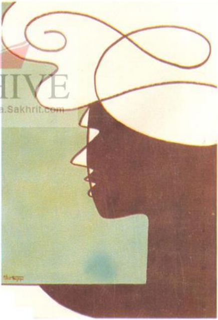
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مجموعة لوحاته « النوبة »



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مجموعة لوحاته « النوبة »

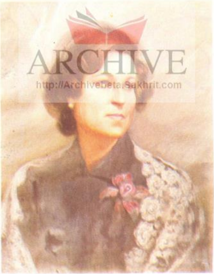


من مجموعة لوحاته « النوبة »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مجموعة لوحاته « النوبة »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بورتريه لسيدة